NYPL RESEARCH
3 3433 06892965 6

MICROFILMED

Digitized by Google

# CÆCILIA,

eine

## Zeitſchrift

## für die muſikaliſche Welt,

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunſtverſtändigen und Künſtlern

Redigirt von

***S. W. DEHN in Berlin.***

**Siebenundzwanzigster Band.**

Enthaltend die Hefte 105, 106, 107 u. 108.

STOR LIBRARY
NEW-YORK

**MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,**
im Verlage der Hof-Muſikhandlung von B. SCHOTT's SÖHNEN.

1848.

# Inhalt

des

*Siebenundzwanzigsten Bandes der Cäcilia.*

## Heft 105.


Seite

Agnus Dei aus der Missa super l'homme armé . . . 1

Hymnologisches.

Beitrag zur Literatur der Gesangbücher des XVI. Jahrh. 18

Recensionen und Anzeigen.

Neue Bibliothek für Kirchenmusik, mehrstimmig mit Orgelbegleitung in Partitur . . . . . 32

24 Etudes primaires pour le piano, pour les petites mains 36

Ueber die Musik auf der Bühne . . . . . 38

P. Peter Singer's metaphysische Blicke in die Tonwelt 46

Des Herrn Ambroise Thomas Doppelgänger . . . . 53

Gesammtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes . . . . . 56

Intelligenzblatt und Beilagen.


## Heft 106.


Ueber die Nothwendigkeit, viele Compositionen der alten Meister für unsere Zeit in andere Tonlagen zu versetzen, auch vielfältig mangelnde Zeichen beizufügen . . . . . 65

Das musikalische System der alten Griechen in seiner Urgestalt . . . . . 83

Ueber Johann Dismas Zelenka . . . . . 101

Seite

Hymnologisches. Einige Bemerkungen über Alter, Vorkommen und Urheber älterer Kirchenmelodieen . 106

Recensionen und Anzeigen:

Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben . . . . . 109

Revue neu erschienener Compositionen für Gesang mit Begleitung des Piano . . . . . 112

Tanzlied. Abendfeier. Ich liebe dich, weil ich dich lieben muss. 8 Gedichte, in Musik gesetzt für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Piano von Franz Lachner . . . . . 113

Todes-Anzeige. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy . 115

Gesammtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes . . . . . 116

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst . 128

Intelligenz-Blatt und eine musikalische Beilage.

## Heft 107.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Nekroleg. . . . . 129

Ueber mathematische Stimmung, gleichmässige und ungleichmässige Temperatur überhaupt, sowie über Orgel- und Klavierstimmung nach der Scheibler'schen Methode insbesondere, etc. . . . . 145

Die Presa des Esels und die Eselsfeste im Mittelalter. 172

Recensionen und Anzeigen:

„Mère et fille, 8 petits Duos à quatre mains pour le Piano, composés etc. par HENRI BERTINI. Livr. 1 & II. . . . 183

„Le Maitre et l'ecolier. Trois Sonatines très faciles pour le Pianoforte à quatre mains, composées par C. E. PAX. 183

„Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen. Componirt von Conradin Kreutzer. . 184

Anzeigen . . . . . 185

Gesammtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes. . . . . 185

Intelligenzblatt.

## Heft 108.

Seite

Aesthetische Würdigung der Fuge . . . . . 193

Recensionen und Anzeigen:

1. „Deutsche Liederhalle. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von W. v. Zuccalmaglio (W. v. Waldbrühl), bearbeitet für 4 Männerstimmen von Julius Rietz. . . . . 208
2. Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen. Unter Mitwirkung des Herren Dr. Mossmann, von Zuccalmaglio etc. herausgegeben, von A. Kretzschmer. . 208
3. Drei Gesänge für 3 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Lachner, etc. . . . . 221
4. Dix Etudes brillantes pour le Violon avec acc. d'un 2. Violon par Delphin Alard. . . . . 222
5. 25 Leçons de chant pour deux voix de femmes, composées de 15 Leçons faciles et progressives, suivies de 10 petits Duos avec accomp. de Piano par J. Concone. 223

Zwiefache. 12 der schönsten alten Oberpfälzer Bauern-Tänze, herausgegeben von Konrad Max Kunz. . 224

Ueber die Marseillaise und ihren Verfasser . . . . 226

Todesanzeigen . . . . . 236

Gesammtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes. . . . . 237

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst . 246

Anzeige, die einstweilige Aussetzung dieser Zeitschrift betreffend. . . . . 256

Intelligenzblatt.

# „Agnus Dei"

*aus der*

## Missa super l'homme armé

von

PIERRE DE LA RUE.

*Ein Canon für vier Stimmen vermittelst vier verschiedener Takt- (Mensural-) Zeichen.*

(Vorwort der Redaction.)

Eine möglichst vollständige Lehre oder Erklärung der Notation früherer Jahrhunderte, besonders des XIII., XIV. und XV., zu welcher, im weiteren Sinne genommen, auch die Erklärung mancher räthselhaften Ueberschriften verschiedener Canons zu rechnen ist, gehört unstreitig zu den bedeutendsten Themas der Geschichte der Musik *). Bis jetzt ist eine solche Lehre nicht vorhanden, und vergebens sucht man in der gesammten bekannten musikalischen Literatur, etwas Zusammenhängendes zu finden, was zur Entzifferung der Notationen der genannten Jahrhunderte und selbst noch des XVI. Befriedigung gewährt. Unsere Historiographen, ein Martini, Burney, Hawkins und Forkel haben diesem Gegenstande allerdings ihre Aufmerksamkeit geschenkt, aber doch nur, wenn sie davon sprechen, Auszüge aus den theoretischen Schriften der Classiker jener Periode geliefert, ohne hierdurch die Sache in ihrem ganzen Umfange aufzuklären. Freilich ist diese aber auch nicht von der Art, dass sie nur beiläufig behandelt werden kann; ihre sinnreich verwickelta

*) Vergl. Bd. 23 der Cäcilia, Heft 69, S. 26 u. ff. Räthselcanons und ihre Auflösungen.

Doctrin würde, falls sie vollständig erschöpft und zu ihrer Erläuterung die nöthige Anzahl von praktischen Beispielen mitgetheilt werden sollte, mindestens einen starken Quartband anfüllen. Nichts desto weniger darf dieser für die Geschichte der Musik wichtige Gegenstand ganz in Vergessenheit gerathen; es ist vielmehr jeder fördernde, wenn auch vereinzelte Beitrag dankbar anzuerkennen, und, falls er sich als ein abgeschlossenes Ganzes herausstellt, der Oeffentlichkeit zu übergeben. Die Redaktion glaubt darauf rechnen zu dürfen, dass die Mittheilung des folgenden Aufsatzes über den erwähnten vierstimmigen Canon von *Pierre de la Rue* von den sich dafür interessirenden geehrten Lesern dieser Zeitschrift daher gerne entgegen genommen wird. Mit Vergnügen nimmt sie hier Gelegenheit, nicht weniger dem Herrn Verfasser ihren ergebensten Dank dafür zu sagen, als auch ihrem geschätzten Herrn Mitarbeiter, durch dessen freundliche Vermittelung sie den Aufsatz unter Begleitung des hier folgenden Briefes erhalten hat.

---

Wien, den 9. April 1847.

*P. P.*

Bei Gelegenheit Ihres Besuches auf Ihrer jüngsten Durchreise nach Italien fanden Sie mich mit einem sehr kunstreichen Canon von Pierre de la Rue (*quatuor voces ex una*) beschäftigt, den ich nicht lange vorher nebst den Entzifferungen aus Paris bekommen, und zufälliger Weise mit einigen andern musikalischen Merkwürdigkeiten während des Aufenthaltes im Bade zu Baden bei mir hatte.

Sie äusserten den Wunsch, diesen Canon zu erhalten. Sofern Sie jenes merkwürdige Produkt selbst für Ihre „Cäcilia“ geeignet erachteten, sah ich wohl ein (und Sie selbst meinten es nicht anders), dass dort demselben ein für die Leser unserer Zeit nicht zu entbehrender Vorbericht vorangesendet werden müsste.

Für mich wäre die Aufgabe, einen solchen zu schreiben,

doch wohl zu schwer geworden *); denn ob ich mich gleich in einer gewissen Periode viel mit Entzifferungen von Compositionen der frühen Meister des Contrapunctes beschäftigt, so konnte ich mir doch zu keiner Zeit verhehlen, dass ich die damals gegoltene — seit fast dreihundert Jahren von den musikalischen Literaten unberührt der Vergessenheit preis gegebene Mensural-Theorie noch lange nicht ergründet hatte, und dass ich vollends mir nicht getrauen durfte, das Verfahren zu erklären, nach welchem eines der schwierigsten aus ihren Künsten jemals hervorgegangenen Räthsel entstanden sein konnte.

Ohne behaupten zu wollen, dass die wahrhaft gelehrten Musiker die Mensural-Theorie des Mittelalters nicht wenigstens historisch (d. h. ziemlich oberflächlich) kannten, bin ich doch überzeugt, und ich getraue mir es zu behaupten: dass es unter den jetzt Lebenden, ja auf hundert Jahre zurück und glaublich für folgende hundert Jahre, nicht mehr als zwei Männer giebt und gegeben haben wird (beides Dilettanten, denn nur ein Dilettant ist einer solchen Aufopferung fähig), die sich der vollständigen Kenntniss und Anwendung des längst vernachlässigten Mensural-Systemes in der Anwendung auf ein für besonders schwierig gehaltenes Exempel, und die möglichen Hülfsmittel zu zeigen, welche der Scharfsinn eines modernen Oedipus in vorkommenden Fällen aus einer Devise schöpfen mag, in welche die alten Geheimnisskrämer ihre orakelhaften Räthsel zu hüllen pflegten.

Aus diesem Gesichtspunkte mögen Sie — und wenn Sie die kleine Abhandlung für die „Cäcilia" geeignet halten, auch Ihre Leser — das mit der gewünschten Absebrift des Canons und der Entzifferungen zugleich mitfolgende Schreiben des Entzifferers selbst betrachten, worin dieser bei uns in Deutschland nicht mehr fremde Gelehrte —

*) Verzeihen Sie, dass ich diese Aeusserung etwas in Zweifel ziehe, wozu mich Ihre bekannten Leistungen in Bezug auf Verständniss älterer Notationen veranlassen. D. Red.

Herr Botté de Toulmon — das Verfahren erklärt, mit welchem es ihm möglich geworden, jenes merkwürdige Räthsel den Regeln gemäss aufzulösen.

Dasselbe Schreiben war in der That Ihnen zugedacht, und in dieser Beziehung darf gegen dessen Veröffentlichung von Ihrer Seite kein Bedenken obwalten.

Genehmigen Sie u. s. w.

*R. G. K.*

---

*Ueber das Verfahren bei dem Versuch der Auflösung eines bisher unentzifferten, geschichtlich merkwürdigen*

# Canons für vier Stimmen

vermittelst vier verschiedener Takt- (Mensural-) Zeichen,

**(Quatuor voces ex una)**

von

## PIERRE DE LA RUE *).

Uebersetzung eines Schreibens von Herrn *Botté de Toulmon* an einen Freund.

---

*Paris, im Dezember 1846.*

Geehrter Herr und Freund!

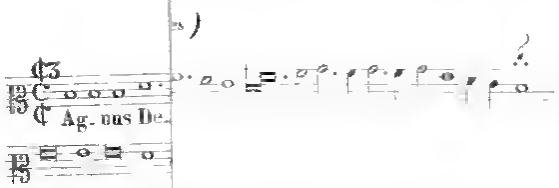
Die kaiserliche Hofbibliothek in Wien besitzt, Sie wissen es, etwa zwanzig handschriftliche Folio-Bände im grössten

*) *Pierre de la Rue* (auch *Larue* und *de Larue*, — lat. *Petrus Pintensis*) war, nebst *Josquin de Près*, der berühmteste unter den ausgezeichneten Zöglingen des Patriarchen *Ockenghem*, gegen Ende des XV. Jahrhunderts.

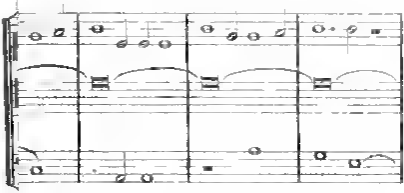
Als eine kleine Ergänzung das von Herrn *Fetis* in seiner „*Biographie des Musiciens*“ T. VI S. 50 mitgetheilten schätzenswerthen Artikels über *Larue*, hier folgende Zeilen:

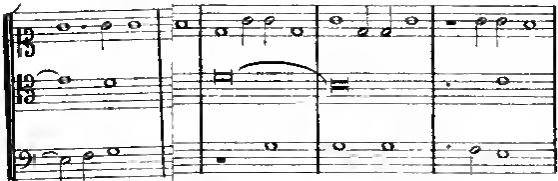
Die musik. Abtheilung der k. Bibliothek in Berlin enthält von diesem Componisten

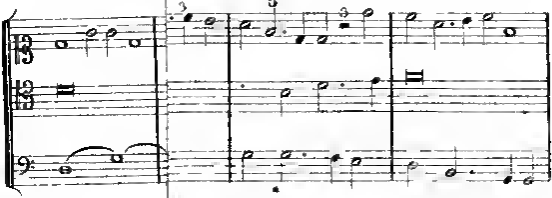
1) fünf Messen. *Venetiis per Ottavianum Petrutium, 1503.* (Vrgl. Ant. Schmid: „*Ottaviano dei Petrucci*“ Wien 1845,

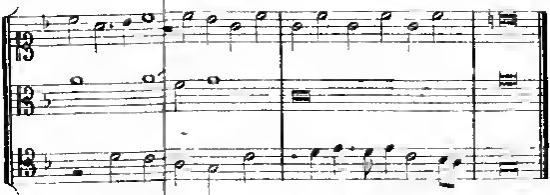



Auflosung
nach
Glarean
Dodecachordon
p 443.



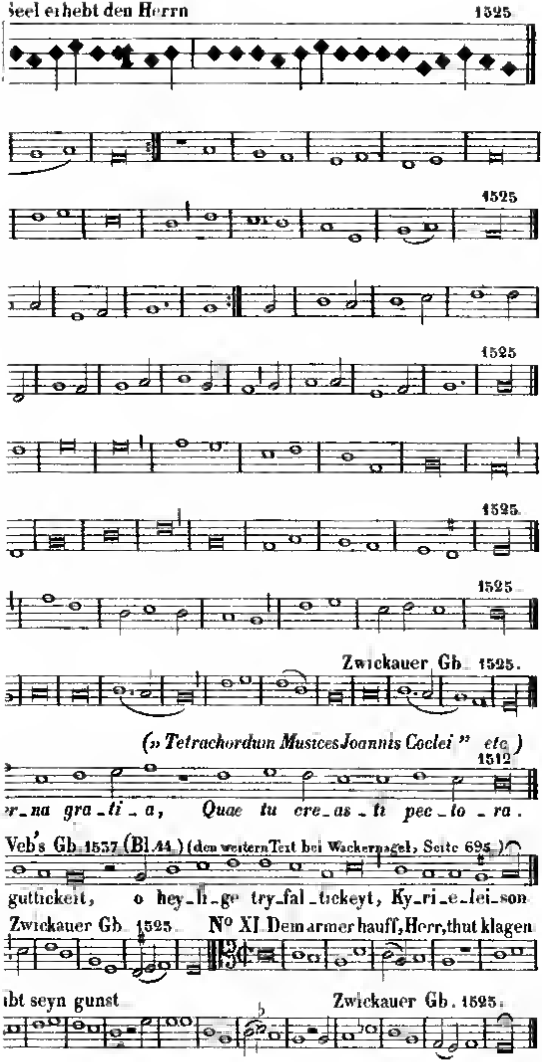






Zu dem Aufsatze

B de T


Seel erhebt den Herrn
1525
1525
1525
1525
1525
Zwickauer Gb. 1525.
(„Tetrachordum Musices Joannis Coclei" etc.)
1512
er_na gra_ti_a, Quae tu ere_as_ti pec_to_ra.
Veb's Gb. 1537 (Bl. 44.) (den weitern Text bei Wackernagel, Seite 695.)
gutticheit, o hey_li_ge try_fal_tickeyt, Ky_ri_e_lei_son
Zwickauer Gb. 1525. Nº XI Dem armer hauff, Herr, thut klagen
ibt seyn gunst
Zwickauer Gb. 1525.

Format, welche Musikwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts enthalten. Unter diesen Handschriften ist diejenige, welche unter der Zahl 1738 eingetragen ist, ein sehr schöner Pergament-Codex aus dem XVI. Jahrhundert. In dem Briefwechsel, mit dem Sie mich öfters zu beehren pflegen, haben Sie davon jezuweilen als von dem Codex Isabellens gespro-

---

bei Rohrmann. S. 16.) Bei *Fetis* am a. O. ist die Jahrszahl 1512 (statt 1503) wohl nur ein Druckfehler.

2) *Missa super Jocunditate* — in einem Werke, dessen Tenorstimme folgenden Titel führt: *Missae tredecim quatuor vocum a praestantiss. artificib. compositae.* Norimbergae, 1539. (Vrgl. Ant. Schmid, am a. O. S. 182.)

3) *Missa super: Vous les regres* — in dem Werke: *(Tenor.) Liber quindecim missarum, a praestantissimis musicis compositarum.* Norimbergae, 1539. (Vrgl. Ant. Schmid, am a. O. S. 183).

4) Eine vierstimmige Motette: *„Deticta juventutis et ignorantias ejus“* — (pars II.) *„Suscipiat eum gratia tua Domine“* als Nr. 35 des Werkes *(Tenor) Secundus tomus novi operis musici sex, quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem editus.* Norimbergae, 1538. (Vrgl. Ant. Schmid, am a. O. S. 181.)

5) Eine sechsstimmige Motette: *„Lauda anima mea Dominum“* — (pars II.) *„Qui custodit in seculum veritatem“* — (unter Nr. 32 des dritten Theils des folgenden Werkes: *(Tenor) Psalmorum selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomus I. II. III. et IV.* Norbergae, 1553.

6) *Agnus Dei 4 vocum ex Missa S. Antonii* (von *Forkel* mitgetheilt in einem Bande gedruckter praktischer Musikwerke, der muthmasslich als einziges vorhandenes Exemplar des ersten Theils von einem a. Z. projectirten mus. Geschichtswerke existirt, welches im Ganzen auf 60 Bände in Folio, und jeder Band zu 60 Bogen berechnet war. Eine nähere Notiz hierüber wird nächstens in diesem Journale einen Platz finden.

7) *Magnificat tertii toni.*

8) *Magnificat sexti toni.* Beide Stücke vierstimmig in einem sehr schön erhaltenen Papier-Codex (in foho max.) des XVI. Jahrhunderts. *D. Red.*

chen. Ueber diesen Umstand habe ich mir immer nur Muthmassungen gestattet: es wer dies der Name der Gemahlin Kaiser Carls V.; ich vermuthe, dass diese Furstin mit dem gedachten Buche der kaiserlichen Hofkapelle ein Geschenk gemacht hat *).

Dieser Codex enthält Messen von mehreren Meistern:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2 Messen | von Barbyrianus, | 1 Messe | von Josquin, |
| 1 „ | „ Gaspard, | 1 „ | „ Verbonnet, |
| 3 „ | „ Agricola, | 1 Kyrie | „ Barbyrianus, |
| 2 „ | „ de Orto, | 1 Credo | „ de Orto, |
| 1 „ | „ Brumel, | 6 Messen | „ de le Rue. |

Unter diesen letzteren befindet sich eine Messe über *l'Homme arme*. Aus dieser ist das Stück entnommen, davon ich sprechen will; es hat eine Eigenthümlichkeit, welche es vor vielen auszeichnet: es bietet die grösseten Schwierigkeiten einer Uebersetzung in moderner Tonschrift dar. Die Schwierigkeiten sind von der Beschaffenheit, dass ich diese *Agnus Dei* (denn ein solches ist es) für das merkwürdigste Musterstück von dem Zustande der Kunst seiner Epoche ansehe, aus dem Gesichtspunkte, welcher deren Richtung bezeichnet, nämlich jene der berechnenden Vergleichung.

Dieses Stück verdient um so mehr die genaueste Prüfung, als es den vollständigsten Beweis liefert, dass die Musik noch ungefähr auf denselben Ideen beruhte, die sie zur Zeit Boethius beherrschten, einer Epoche, in welcher man die Musik als den Durchgang zwischen der Wissenschaft der Zahlen und der Wissenschaft der Vergleichungen betrachtete.

Wirklich wurde der Musik in dem Quadrivium gewöhnlich zwischen der Arithmetik und der Geometrie ihre

---

*) Dieses durch die genannte Fürstin nach Wien gelangte Buch kam als eine kostbare Handschrift in die Manuscripten-Sammlung der kaiserlichen Hofbibliothek. Es ist nicht wahrscheinlich, dass es jemals einer Capelle zum Auflegen gedient habe. Anm. des Uebers.

Stelle angewiesen *). Diese Ordnung bezeichnet schon an und für sich den Standpunkt einer Kunst, in welcher man sich mit der Wirkung der Klänge nicht anders beschäftigte, als in so fern dieselben das Ergebniss einer beabsichtigten Regelmässigkeit und einer vorgezeichneten Folge sein sollten. Darin liegt eben nichts, worüber wir uns wundern müssten: die Chymie und die Astronomie von damals war der Stein der Weisen und die wahrsagende Astrologie. Man kann wohl sagen, dass, wo ein Jahrhundert und eine herrschende Idee über einen wesentlichen Punkt auf Abwegen wandelt, es sehr zu bezweifeln ist, dass man über andere sich auf dem rechten Pfade befindet.

Das jetzt in Frage stehende Stück befindet sich in dem gedachten Codex Folio 240 V° Es ist das dritte *Agnus Dei* der Messe *l'homme armé* von de la Rue. Glarean zeigt diesen Satz in seinem *Dodecachordon* S. 445, als Seitenstück zu einem Satze von derselben Gattung von Senfl **). Man muss ihm (Glarean) in dieser Hinsicht Gerechtigkeit wiederfahren lassen; er sagt davon: *„libere „dicam quae sentio, magis est ingenii ostentatio quam „auditum reficiens adeo jucunditas . . . .“* Unglücklicher Weise war dies von seiner Seite eine Predigt in der Wüste, denn der Gebrauch solcher Ungereimtheiten war zu sehr verbreitet, um nicht zu sehen, dass sie in den gewohnten

*) Hierüber kann man die Definition sehen, welche von dem Worte Quadrivium Ugotus gibt, († 1812), *„Arithmetica, Musica, Geometria, Astronomia quadam similitudine dicuntur Quadrivium, quasi quadruplex via ad sapientiam. (Liber derivationum)“* Die Reihe der Musik in der Ordnung der vier Wissenschaften des Quadriviums findet man je zuweilen versetzt; was aber das Alter dieser Eintheilung betrifft, so hat schon Boethius sie so gereiht, wie wir eben angeführt haben; und in eben derselben Ordnung finden wir sie in der *Margarita philosophica* des Reuchius im Anfang des XVI Jahrhunderts (1503). Der Beifall, den dieses Werk gefunden, beweist klar, dass Reisch die herrschenden Ideen seiner Epoche wiedergab.

**) Dessen Auflösung er uns zwar schuldig bleibt

Vorstellungen ihrer Zeit lagen. Nachdem er das Stück von Senfl gezeigt, (mit der Einschränkung, die wir eben angemerkt), sagt er bei dieser Gelegenheit: „*Sed admirabilius *) longe est Petri Platensis **) exemplum, quod „æmulatione haud dubie Jusquini eadem proportione, cæ„terum quatuor diversis signis præscriptis etc.*“ — Glarean zufolge hätte also *de la Rue* sein *Agnus Dei* componirt, weil ihn die Triumphe Josquins nicht schlafen lassen, der, unbeschadet seines unläugbaren Genies, in die Gattung, von der es sich handelt, so gut vernarrt war wie irgend einer. Nach der oben angeführten Stelle muss also das fragliche Stück für eine der bewunderungswürdigsten Schwierigkeiten dieser Epoche angesehen worden sein.

Glarean sagt weiter: der Bassus und der Contra unterlägen in diesem Exempel nicht der Diminution; dieser (der Contra) sei in *tempore perfecto* und jener (der Bassus) sei in *tempore imperfecto*; der Discant (*supertus*) erleide die Diminution des *temporis imperfecti*; und der Tenor werde nach der *proportio sesquipla* oder *Hemiolia* geregelt ***).

Wir sehen also Glareanum gosehürzt: er wird uns die Auflösung der Schwierigkeiten der Länge nach geben, und wir werden von seiner langen Erfahrung Nutzen ziehen. — Keineswegs! Mit einer Miene, als wolle er euch fast zum

---

*) Warum *admirabilius?* mirabilius wäre hinreichend und selbst der richtigere Ausdruck gewesen: *admirari* und desselben Ableitungen deuten die Bewunderung, das Erstaunen im guten Sinne an; *mirari* drückt nur das Verwundern im guten oder üblen Sinne aus: *miramur opera, admiramur virtutes.*

**) *Petrus Platensis* war der übliche lateinische Name für *Pierre de la Rue.*

***) Allerdings ist dies die Anordnung der Stimmen mit ihren (Mensural-) Zeichen:

*Contra* ○ *temp. perf.* ohne *Dimin.*
*Bassus* C *temp. imperf.* ohne *Dimin.*
*Discantus* Ⓒ *temp. imperf.* mit *Dimin.*
*Tenor* C3 *temp. imperf.* mit der *Proportio tripla.*

besten haben, fügt er hinzu: „es haben andere diesen „Canon gelöst; unsererseits haben wir es für bes„ser erachtet, ihn blos (*nudum*) zu zeigen. Uebrigens „möge der Leser darin keinen Grund finden, mit uns un„zufrieden zu sein, wenn wir ihm etwas zu entwirren üb„rig lassen, nachdem wir ihm so viel andere Dinge getreu„lich mitgetheilt haben."

Wohlan! was weiter? werden Sie fragen; — nun, das ist Alles: Glarean sagt weiter kein Wort: wollte er aufrichtig sprechen, so hätte er sagen müssen, er finde es bequem, es damit so zu halten *).

---

*) Ich kann mich des Gedankens nicht entschlagen, dem Glarean für sein Benehmen einen vortrefflichen Grund hatte: Kannte er die Auflösung des Kanons? Nein! das springt von selbst in die Augen; denn sonst hätte er sie mitgetheilt und die so eben angezeigte Fopperei bei Seite gelassen. Ohne Zweifel galt es, sie zu suchen; aber dies war eben die Schwierigkeit: er wusste zu gut, dass er sie nicht finden würde; mit einem Wort, (was ich sagen will, wird Sie vielleicht überraschen) — ich habe alle Ursache anzunehmen, dass Glarean sich auf die Musik dieser Epoche (seiner Epoche) ganz und gar nicht verstand. In der That habe ich jederzeit eine Art von Beklemmung gefühlt, so oft ich die Uebersetzung untersucht, die er von einem ähnlichen Satze, einem *Agnus Dei* von *Josquin* gegeben. Ich copire sie, wie Glarean sie gegeben, und wie ich sie in der Beilage Nro. 1 zur Ansicht bringe. Kann mir jemand begreiflich machen, was diese Uebersetzung bedeuten mag, die so weit von dem Original abweicht, und welcher Regel denn Glarean sich bedient haben mochte, um dahin zu gelangen? Ich bin kein Mann des XVI. Jahrhunderts, der Epoche, in welcher man sich dieses Systems bediente, und ich gebe nach den Regeln, welche die damaligen Zeitgenossen hinterlassen haben, eine Uebersetzung, welche mir keine besondere Mühe verursacht, und ganz natürlich dazu gedient hat, in gewisser Weise die Regeln zu bekräftigen, die ich über diesen Gegenstand bei mir selbst überdacht hatte.

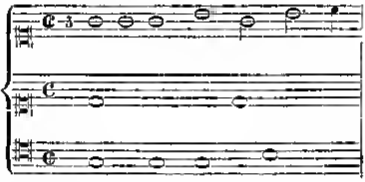
Wirklich ist dieses Stück (das *Agnus* von *Josquin*) für drei Stimmen gesetzt, deren jede ihr eigenes Mensurzeichen hat,

Nun so wollen denn wir ohne seine Beihülfe versuchen, diese Schwierigkeiten aufzulösen, welche das XVI. Jahrhun-

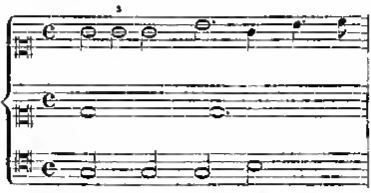
---

die erste ¢3 *temp. imperf.* mit *Dimin.* und *Proportio tripla*,
die zweite C *temp imperf.* ohne *Dimin.*
die dritte ¢ *temp. perf.* mit *Dimin.*

Dieses voraus bestimmt ist es klar, dass in der ersten Stimme zuvörderst die Noten (oder Figuren) eine um die Hälfte geringere Geltung (Dauer) haben müssten, als die der zweiten Stimme; während die zweite, als *temp. imperf.* ohne *Dimin* bezeichnet ist; zu dem so unterliegt jene erste Stimme der *Proportio tripla* oder *sesquialtera*, folglich werden drei diminuirte Noten in der ersten Stimme erforderlich sein, um zweien der ersten Stimme gleich zu kommen. Die zweite Stimme erfährt keine Aenderung, denn eben auf ihr Zeichen müssen die zwei andern als auf das gegebene Maas angepassend gemacht werden. Man sehe hier gleich nachfolgend die drei, nicht auf ein gleiches Zeichen reducirte, jedoch in einem Tact eingeschlossenen Stimmen:



Sehen wir nun, wie sie sich auf ein gleiches Maas zurückgeführt darstellen:



Mit einem Wort: in der ersten Stimme haben wir das *Diminutionszeichen* unterdrückt, aber die Noten sind verkleinert worden, wie auf dasselbe hinauskommt; überdies sind

dert ebenso anstaunend betrachtete, als dies nur immer in unserm XIX. der Fall sein könnte.

Die Lesart des Wiener-Codex zeigt einige Verschiedenheiten im Vergleich des Exempels, wie man dieses bei Glarean findet: die Beziehungen sind ein wenig zahlreicher, leider aber sind sie gar nicht klarer.

(Man sehe hier in den Beilagen am Schlusse unter der Ueberschrift „*Problema*", das Facsimile dieses merkwürdigen Canons nach der auf der kais. Hofbibliothek in Wien befindlichen, oben beschriebenen Handschrift *).

---

sie je zu dreien gruppirt, und hiermit ist der Andeutung des Zeichens $\mathfrak{C}_3$ Genüge gethan; das Zeichen $\mathfrak{C}_3$ ist durch dieses Mittel auf jenes $\mathfrak{C}$ zurückgebracht. Die zweite Stimme bietet gar keine Schwierigkeit, sie bleibt wie sie ist. Was die dritte betrifft, so wird sie der zweiten gleich gemacht, indem man davon das Zeichen der *Diminution* wegnimmt; in der Ausführung jedoch, um es kurz auszudrücken, werden die Noten $\mathfrak{C}$ ⊃⊃⊃⊃ in folgender Weise verwandelt: $\mathfrak{C}$ ⊃⊃ ⊃. — Dies sind die Regeln, deren sich die alten Mensuralisten bedienten; die Regeln, die man anwenden muss, wenn man sie verstehen will. Doch ich habe darüber fast zu viel gesagt; wenn ich mich aber hierüber so weit verbreitet habe, so geschah es, weil ich mich in der Lage befand, über die verwickelte Lehre, von den für mehrere Stimmen *in unum* geschriebenen Sätzen einige Aufklärungen zu geben. Es war mir dabei nicht unlieb, dem Glareano die vielfältigen Neckereien zu vergelten, welche er mich hat erdulden lassen, als ich, weniger geübt, noch die Gutmüthigkeit hatte, zu glauben, es möge im XVI. Jahrhundert der Charlatanismus keine Geltung gehabt haben.

*) Die Notation dieses Canons, wie sie in dem Originaldruck der Venezianer Ausgabe des *Petrucci* vom Jahre 1503, *Missæ Petri de la Rue*, enthalten ist, und wie sie bei *Joh. Zanger (Practicæ Musicæ Præcepta*, Leipzig 1554) Fol. S. 1V. vorkommt, enthält ebenfalls kleine Abweichungen von der Lesart des Wiener Codex; auch stimmen die beiden hier angeführten Drucke nicht mit einander überein. Bei *Zanger*, der auch den von Herrn *Bottée de Toulmon* aufgelösten dreistimmigen Canon von *Josquin* enthält, findet sich aber eben so wenig, wie in dem hier angeführten Originaldruck der Mes-

Der Satz ist für vier Stimmen, wie es im Titel angezeigt ist. Die Stimmen werden durch eben so viele Mensural-Zeichen regiert nach folgender Anordnung:

*Der Contra* ○ *temp. perf.*
„ *Bassus* ☾ *temp. imperf.*
„ *Discantus* ☾ *temp. imperf. cum dimin.*
„ *Tenor* ☾3 *temp. imperf. cum dimin. et proport. tripla.*

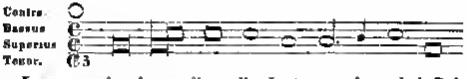
Bezogen auf den Bassus, welcher das Zeichen des *temp. imperf.* zeigt, ergibt sich aus dem Gesagten, dass die Note □ (*Brevis*) dieser Stimme gleich gelten wird ⊃⊃ (*2 Semibreven*), indess dieselbe Note □ im Contre deren 3 gelten wird, weil diese obengenannte Stimme das Zeichen ○ (*temp. perf.*) zeigt; die Noten des *Discantus* werden der Hälfte der Noten des Bassus gleich gelten, weil diese beiden Stimmen demselben Gesetz der Imperfection unterliegen, mit der Bemerkung, dass der Discantus diminuirt ist. Endlich werden die Noten des Tenor um die Hälfte vermindert sein müssen, und in Anbetracht der *proportia tripla* werden 3 Noten für 2 des Discantus erfordert werden*). Ich will von

sen des Pierre de la Rue, die eigentliche Auflösung der Canons mitgetheilt. Hiernach bleibt also Herrn Botté das Verdienst und die Ehre, der Erste zu sein, welchem es gelungen, nicht nur ein schweres Räthsel zu lösen, sondern einen wichtigen Beitrag zum Verständniss der Mensural-Theorie des XV. und XVI. Jahrhunderts zu liefern.

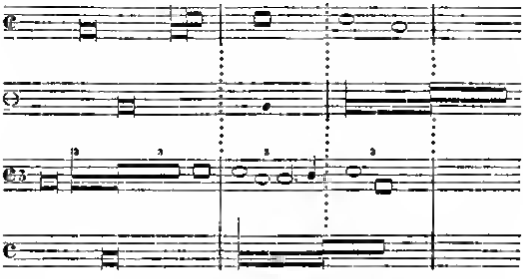
D. Red.

*) Eine ganz natürliche Folgerung, und die für Entzifferungen dieser Gattung von Wichtigkeit ist, ist diese, dass die kleinen Rückweisungszeichen (*les guidons*, die Weiser) sehr oft das Ende des Satzes in den Stimmen anzeigen. So zeigt der Weiser, welcher sich über einer Note gegen das Ende der zweiten Zeile (des Problems) befindet, den Schluss des Contra an; so der That zeigt das Mensural-Zeichen ○ dieser Stimme, dass die dabei angewendeten Figuren eine grössere Geltung haben, als in den drei anderen Stimmen, weil der Contra unter der Regel des *temp. perfecti* steht, und die drei andern unter jener des *temp. imperfecti*; zu dem ist

dem hier Gesagten ein Beispiel zeigen: es sei dies der Anfang des Canons, den wir entziffern sollen.




Lassen wir einstweilen die Intonation bei Seite gestellt, und betrachten wir für jetzt nur die Geltungen. Unsere Stimmen werden sich nämlich gegen einander folgender Art verhalten:



er durch das Zeichen ☾ um die Hälfte vermindert, in dessen Folge er (der *Contra*) eine um so viel kleinere Zahl geschwärzter Noten verbraucht. Aus einer ganz analogen Ursache zeigt der Weiser auf einer der Noten im Anfange der dritten Zeile das Ende des Basses, weil diese Stimme unter der Regel des *temp. imperf.* ☾ steht, und der Discantus so wie der Tenor im *temp. imperf.* mit der Diminution stehen: ☾. Der Weiser im Anfang der vierten Zeile zeigt das Ende des Discantus. Endlich erfordert der Tenor mehr Noten, als alle übrigen, weil bei ihm das *temp. imperf.* nach diminuirt ist, und die *proportio tripla* die Verwendung von 3 Noten gegen 2 bedingt; woraus es sich erklärt, dass die Stimme des Tenor bis zum Ende fortgeht, wo man ihren Weiser finden sollte, wenn nicht dem Tenor ein ganz besonderer Umstand dieses Mal seine Stelle unter der geschwärzten Note der Devise anwiese, welche Letztere in dem vorliegenden Falle dazu dienen musste, seine Intonation zu finden, wie wir im weiteren Verfolg sehen werden.

Ich habe bereits angemerkt, und muss nochmals darauf zurückkommen, damit man sich hierin nicht täusche: ich spreche hier noch nicht von der Intonation der Noten (der Tonlage nach). Wirklich sind keine Schlüssel vorgezeichnet; dieses so wesentliche Erforderniss jeder Tonschrift bietet sich, in der Hülle eines Räthsels, in dem Motto des Canons: denn, wie mühsam es scheinen könnte, die Dauer (Geltung) der Noten gegen einander zu regeln, so ist dieses in der That kein Räthsel (?), da sie uns durch die verschiedenen Zeichen der Mensur angegeben ist. Gehen wir also zu dem Aufsuchen der Schlüssel über, mit welchen die Stimmen vorgezeichnet sein sollten.

In unserm Original finden wir deren nicht: wo werden wir sie finden? wo sie suchen? In dem Gang des Satzes selbst sehen wir schon zumal nichts, das uns dabei förderlich sein könnte. — Nach mancherlei schwankenden Versuchen, und Proben ohne Erfolg, geriethen wir endlich auf die Vermuthung, ob es vielleicht die Devise: *Extrema gaudii luctus occupat* uns dazu führen könne, das Gesuchte zu finden: An der äussersten Grenze der Freude hat die Trauer ihren Platz. Dieser Sinnspruch scheint dennoch kein Licht in die Dunkelheit zu bringen: nun gewahren wir aber unter der Devise die Figur einer schwarzen Longa, die einzige schwarze Note im ganzen Satze. (Ich spreche nämlich nicht von den Semiminimen, welche schon „von Haus aus" immer schwarz sind, und an denen dieser Umstand nicht als etwas Besonderes betrachtet werden könnte.) Zur Seite jener geschwärzten Longa bemerken wir das Zeichen eines Weisers, welcher das Ende einer Stimme anzeigt. Wir haben in einer vorhergegangenen Anmerkung gesagt, dass dieses Mal die, den Gesang beschliessende Stimme der Tenor sein müsse. Nun hätten wir fürs erste doch wenigstens schon einen Faden; benützen wir ihn mit Behutsamkeit, und kehren zu der Devise zurück: an der äussersten Grenze der Freude hat die Trauer ihren Platz. Nun dies scheint passend: die Trauer ist die geschwärzte Note; sie hat

ihren Platz „ an der Grenze der Freude.“ Aber was soll hier die Freude? welche Stimme des Gesanges kann damit bezeichnet sein? Ist damit die letzte Note derjenigen Stimme gemeint, welch die grösste Zahl von Noten verbraucht, so wäre dies der Tenor, weil vermöge des Zeichens (3 seine Diminution die doppelte Zahl derjenigen erforderlich macht, welche der nicht diminuirte Bassus benöthiget und die *proportia tripla* 3 Noten für 2 des Discantus erfordert. Es ist dies also der Tenor. Ausserdem, was mich noch ermuthigt, eben dem Tenor auch die Bezeichnung der Freude beizulegen, diess ist der hüpfende Gang, den ihm die *proportia tripla* gibt. Der Ton der schwarzen Note wird also die Schlussnote des Tenors sein.

Welcher Ton (der Tonleiter) aber wird dieser sein? — Nun, darüber sind wir ruhiger als bis hierher; wir sprechen es mit einiger Zuversicht aus: es ist der Ton *A*, (französisch *La*.) Das Wort *Rue*, welches der Note vorhergeht, mit *La* verbunden, bildet den Namen des Autors dieses Stückes: nämlich *La Rue* Aber auch solchergestalt ist diess immer nur noch eine Muthmasung, und es bleibt uns erst noch übrig, eine Gewissheit anzurufen: nun ist in dem System der (guidonischen) Solmisation mit der Mutation, in der Eigenheit des ♭ molle, welches durch das ihm eigene Zeichen ausgedrückt ist, die Benennung der Note, auf welche das ♭ molle fällt, jederzeit *Fa* *). Diess richtig gestellt, wird

*) Bekanntlich beruht das (guidonische) System der Solmisation mit der Mutation auf der Nothwendigkeit, den Namen der Noten je nach deren Stellung (in der jedesmaligen Tonleiter) zu wechseln. (Die Note, auf welche ein Halbton-Intervall folgte, bekam immer die Sylbe *mi*.) In Ermangelung einer eigenen Silbe für den Ton *H* (für welchen man in Frankreich später die Silbe *Si* annahm) war dadurch nachgeholfen, dass man das Halbton-Intervall überall (*H C* wie *E F*) mit den Silben *mi fa* benannte. Als man nun das Zeichen ♭ als Vermindrungszeichen eingeführt hatte, welches jedoch nur zu der Note *H* gesetzt wurde, musste das Halbton-Intervall zwischen *A* und (unserm) *B* anders, jedoch dem (guidonischen)

unsere Trauer, die Oberterze von *Fa* (*F*) der Ton *La* (*ans A*) sein. Wenn nun die letzte Note des Tones ein *La* (*A*) ist, so ist der folgende Ton *Fa*, das *F* auf der dritten Linie. Wirklich hat Glarean diese Eigenheit (ohne irgend eine Erklärung) so angezeigt; die Wiener Handschrift, in welcher von irgend einem Schlüssel keine Spur erscheint, bietet zu einer Annahme (des Tones *F* auf der dritten Linie) keinen direkten Fingerzeig. Wie hat Glarean sich dessfalls unbedenklich entscheiden können? Vermuthlich wusste er dies so wenig, als die Uebrigen: indess wollen wir es immerhin benutzen, da dieser Schlüssel (*F* auf der dritten Linie) damals auch ohnehin häufig für den Tener angewendet wurde.

Versuchen wir nun, welche Schlüssel unter dieser Voraussetzung für die übrigen Stimmen angeordnet worden sein möchten. Eine grosse Anzahl von Uebersetzungen aus jener Epoche hat mir gezeigt, dass, mit dem F-Schlüssel auf der dritten Linie für den Tener, der Bass seinen F-Schlüssel auf der vierten Linie hatte, der Contra den C-Schlüssel auf der vierten Linie, der Superius denselben auf der dritten Linie*). Versuchen wir also zuerst diese Schlüs-

System gemäss kenntlich ausgesprochen worden; das *B* hiess in diesem Falle *Fa*; und man sang für *A B mi fa*. (Oder indem man in der aufsteigenden Scala das *A* schon mit der Silbe *La* genannt hatte, hiess man auf dieses die Sylbe *Fa* folgen; (*La, fa*) worunter in diesem Falle der Ton *B* (das ♭ rotundum) verstanden wurde, wenn es auch noch nicht angezeigt war; so z. B. sang man im fünften Kirchentone: *f g a b c d e f* mit folgenden Sylben: *fa sol la fa ut re mi fa* oder: *fa sol la fa sol re mi fa*. Die guidonischen Choralschulen nannten, in der Verbindung mit *la*, dieses *fa* das *fa fictum*.

Zusatz des Uebers.

*) In dem weiter oben angeführten Originaldruck hat der Sopran den C-Schlüssel auf der dritten Linie, der beim Alt auf der vierten steht; der Tener den F-Schlüssel auf der dritten, und der Bass eben diesen auf der fünften Linie. Nur in der Bassstimme ist ein ♭ vorgezeichnet, welches in den übrigen Stimmen fehlt. Hiermit stimmt die von Zanger am a. O. mitge-

sel, indem wir zugleich bei dieser Gelegenheit jede Stimme auf die Menaur ihres Zeichens bringen. (Beilage II, Lit. A.) Nachdem dies geschehen, führen wir die Stimmen auf eine gemeinsame gleiche Mensur über. (Daselbst Lit. B.) Endlich richten wir die Stimmen mit und über einander, (in einem gemeinsamen Gitter, was wir eine Partitur nennen) wie man es thun muss, um einen Canon dieser Gattung aufzulösen: denn nur durch unermüdliches Herumtappen gelangt man zu einem Ergebniss, wie dasjenige, das wir suchen. (Das. Lit. C.)

Ob mir nun die Lösung der Aufgabe gelungen? dies zu entscheiden, steht mir nicht zu: ich wollte mit Ihnen, werther Meister, nur über das Verfahren schwatzen (*causer*), dessen ich mich in dieser Absicht bedient. Sie wissen besser als irgend Jemand, ob dieses so schnell gethan sein konnte, als es hier ausgesprochen worden. Sie begreifen auch, durch wie oftmaliges Misslingen ich mich hindurchwinden musste, durch wie manche schlaflose Nacht, durch wie so manche sorgenvolle Träumereien am Tage, während ich in der Stadt meinen Geschäften nachging. Ich kann Ihnen nicht bergen, dass diese kleinlichen Bekümmernisse oft so auf mir lasteten, dass Sie mit gütiger Nachsicht mir auch die Langweile verzeihen werden, welche Ihnen hier meine Erläuterungen verursacht haben müssen. In dieser gütigen Gesinnung mögen Sie sich noch mehr bestärkt finden, wenn ich Ihnen gestehe, dass ich meine Tag- und Nachtruhe nicht eher wieder gefunden,

---

theilte Notation überein; muthmasslich hat ihm aber doch ein anderes Exemplar des Canons vorgelegen; denn bei ihm finden sich auch, wie in dem Wiener Codex und bei Glarean, im Verlauf der Tenorstimmen die Weiser, und überdies beim Sopran die Bemerkung: „*per diminutionem imperfectam*," — beim Alt: „*per augmentationem perfectam*" — beim Bass: „*per augmentationem imperfectam*, aber was wohl zu bemerken ist, ohne weitere Erklärung des gegenseitigen Verhältnisses der Stimmen, so dass also *Zanger* die Hauptsache zu errathen übrig lässt.

D. Red.

ehe ich nicht glauben durfte, das Ungeheuer *(le monstre)* bewältigt zu haben. Und nun erübrigt mir zu warten, ob meine Hoffnung und meine kühne Erwartung . . . . . Indessen, theurer Meister, wenn Sie sich jemals ähnlichen Untersuchungen hingeben, wie diejenigen sind, mit denen wir uns eben beschäftigt haben, so wünsche ich Ihnen den vollkommensten Sieg, damit Sie — wie mit der Note *La,* indem Sie die Treuer bei Seite setzen, Ihre Stelle immer nur innerhalb der *extrema gaudii* behaupten mögen.

*Bottée de Toulmon.*

# Hymnologisches.

## Beitrag zur Literatur der Gesangbücher des XVI. Jahrhunderts.

Der große Nutzen, welchen sowohl gründliche Beschreibungen älterer Gesangbücher aus der ersten Reformationszeit, als auch zweckmäßige Auszüge aus denselben, für den besseren Fortschritt unserer neuen Literatur der Gesangbücher gewähren können, und zum Theil auch schon gewährt haben, ist von sachkundigen Männern längst anerkannt worden. Sehr nachhaltig in dieser Beziehung hat in neuester Zeit besonders K. E. P. Wackernagel gewirkt; sein bekanntes Werk: „Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nikolaus Hermann und Ambrosius Blaurer." (Stuttgart 1841), liefert von Gesangbüchern in vielfacher Beziehung musterhafte Beschreibungen.

Doch, so reichhaltig seinem Inhalte nach auch das genannte Werk Wackernagel's sein mag, so sind wir deßhalb mit unserer Arbeit noch lange nicht zu Ende gekommen; vielmehr verlangt der Fortschritt auch auf diesem Felde der Wissenschaft, daß wir bei dem Gegebenen nicht stehen bleiben, sondern vielmehr auf Beseitigung der Lücken sorgsamst Bedacht nehmen sollen.

Es sei erlaubt, hier auf eine dieser Lücken näher einzugehn und eine Beschreibung des Zwickauer Gesangbuchs vom Jahr 1525 zu liefern. Wie auf S. 730 des Werks „Das deutsche Kirchenlied ꝛc." zu lesen, so kennt Wackernagel dieses Gesangbuch nur nach D. G. Schöber's höchst nachlässiger und mangelhafter Beschreibung*). Man wird es

*) „David Gottfried Schöbers zweiter Beitrag zur Lieder-Historie. Leipzig, 1760." (8)

mir deßhalb für kein müßiges Unternehmen auslegen, wenn ich hier auf die Besprechung des Originaldrucks eingehe. In der nähern Beschreibung der Melodien, und der Mittheilung der bemerkenswerthesten Texte und Melodien, worauf sich Schöbler nicht einzulassen für gut befunden, glaube ich ohnehin neu zu sein. Bemerken muß ich im Voraus, daß meine Arbeit ganz und gar keine Ansprüche macht auf großes Verdienst, wohl aber auf Genauigkeit in der Ausführung. Ich hoffe, in meiner Beschreibung so deutlich zu sein, um dem Leser die Anschauung des Originaldrucks möglichst zu ersetzen. In Betreff der Bemerkungen über das Alter der Melodien u. s. w. muß ich erinnern, daß mir jede Zurechtweisung, sofern sie die Sache betrifft, willkommen sein wird. Ich wünsche, daß auch Andere mit ähnlichen Beschreibungen, und namentlich mit besonderer Hervorhebung des musikalischen Theils der Lieder, bald nachfolgen mögen.

Das in Rede stehende Gesangbuch führt folgenden Titel: Eyn gesang Bu=|chleyn, welche man yetz|und ynn Kirchen|gebrauch=|len ist." (8.)

Am Ende (Blatt G IV, erste Seite):

„Gedruckt yn der Furstlichen Stat|Zwickaw, Im M. D.| XXV. Jare."|

Auf der untern Hälfte des Titelblattes befindet sich eine Vignette, einen Altar darstellend, an welchem ein Geistlicher die Messe liest. Zur Rechten und Linken des Altars stehen zwei große Kerzen.

Eine Vorrede ist in diesem Gesangbuche nicht zu finden; ebenso fehlt's an einem alphabetischen oder sonstigen Register. Sämmtliche Lieder, an der Zahl 24, nehmen im Druck 6 Bogen ein. Die einzelnen Bogen beginnen mit dem Buchstaben A und laufen fort bis zum Buchstaben G, diesen mit inbegriffen. Jeder Bogen besteht aus 4 (nicht paginirten) Blättern. Die Numerirung der Lieder, wie sie hier zur Bewerkstelligung der leichtern Uebersicht angewandt worden, findet im Buche selbst nicht statt. Correktheit des Druckes ist dem Buche nicht eigen.

Nur bei zwei Liedern (s. Nr. V und XX.) finden sich

die Dichternamen angemerkt; über die Componisten der Melodien aber ist im ganzen Buche nicht die geringste Notiz anzutreffen. Die meisten Lieder sind mit Melodien versehen, und wo diese fehlen, da ist in den Ueberschriften entweder auf eine vorhergehende, oder auch auf eine damals allgemein bekannte (d. h. im Munde des Volkes lebende) Melodie verwiesen. (S. z. B. Nr. XXIV.)

Dieses vorausgeschickt, kann ich nunmehr zur näheen Auseinandersetzung des auf Text und Melodie bezüglichen Inhalts übergehn.

Die einzelnen Lieder kommen in nachstehender Ordnung und mit folgenden Ueberschriften vor:

No. I. Blatt A. I: Gesegnet sey Gott der Herr von Israel, dann er hat besucht und erlöset seyn volck. — Mit der Ueberschrift: „Hie nach volgt der Lobgesang Zacharie das Benedictus, wie Luce. I." Das Lied hat, außer der vorstehenden, noch 13 Strophen, sämmtlich in Prosa. Die Melodie s. auf der Beilage unter No. I.

No. II. Bl. A. II: Der Lobgesang Marie Magnificat. Luce am Ersten. Meyn Seel erhebt den Herrn, Vnd meyn geyst frewet sich yn gott meynem heyland. 9 Strophen, in Prosa. — Mit einer Melodie (s. Beil. N. II.)

No. III. Bl. A. III. Der Lobgesang Symeons Nunc dimittis Luce am andern.

Herr, nun lassestu deynen diener ym fride faren, wie du gesagt hast.

4 Strophen, in Prosa. — Ohne Melodie.

No. IV. Bl. A. IV.: Der (LXVII.) Psalm. Deus misereatur nostri.

Es wolt vns Gott genedig seyn, ꝛc.

3 Strophen. Bei Wackernagel („Das Deutsche Kirchenlied" ꝛc.)

No. 189. Mit Ausnahme der folgenden Abweichungen Str. 2: „Sie dancken Gott" ꝛc. Str. 3: „Es dancket Gott" ꝛc.) — „die ehre thun" ꝛc. — „nun sprecht von hertzen Amen." — stimmt Alles (d. h. dem Wortlaute nach) mit Wackernagel's Lesart. Wichtiger, als diese Text-

abweichungen, dürfte wohl die Mittheilung der mit diesem Liede verbundenen Melodie erscheinen, welche meines Wissens, bisher so früh nicht hat nachgewiesen werden können. Herr C. v. Winterfeld z. B. (s. dessen Werk: „Dr. Martin Luther's deutsche Geistliche Lieder. ꝛc. Leipzig, 1840.") will sie zuerst in dem Gesangbach „Psalmen vnd geistliche Lieder, die man zu Straßburg vnd auch in andern Kirchen pflägt zu singen ꝛc. Gedruckt zu Straßburg durch Georgen Messerschmidt, In verlegung Wolfgang Köphl.") (ohne Jahrzahl, vermuthlich aber vom J. 1538 oder noch etwas früher) vorgefunden haben. Sodann ist in dem, zu genanntem Werke Luthers' Geistl. Lieder) gehörigen Nachtrag, überschrieben: „Chronologische Ueberschrift der Lutherischen Lieder und ihrer Singweisen" — die sehr wahrscheinliche Vermuthung ausgesprochen, als stehe diese Melodie bereits in dem Joseph Klug'schen Gesangbuch vom J. 1535. Es hätte jedoch schon eine frühere Quelle, nämlich das zu Nürnberg im J. 1528 erschienene „Handtbüchlein geystlicher geseng vnd Psalmen." ꝛc. (12.), worin sich die Melodie auf Bl. XII vorfindet, angeführt werden können *). Ich gebe hier die Melodie, wie sie im Zwickauer Gesangbuch von 1525 enthalten ist. Die eingeschalteten Noten und Pausen, welche auf kleinere Nachlässigkeiten im Druck hinweisen, sind dem vorstehend erwähnten „Handtbüchlein" vom J. 1528 entnommen (s. Beilage, No. III.)

Zu bemerken wäre noch, daß dies Lied in den frühsten Gesangbüchern aus der Reformationszeit, z. B. in Joh. Walther's Gesangbuch von 1525, nach der bekannten Melodie „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" — gesangen worden. Es bleibt deßhalb immer noch dahin gestellt,

*) Beiläufig sei bemerkt, daß bei Herrn von Winterfeld (Luthers geistl. Lieder, No. 14) das Melisma auf das Wort „genädig" ganz falsch ist. Man vergl. z. B. Joh. Walther's Gesangbuch von 1551 und H. B. Haßler, 1608. — Die Alten würden bei d e ohne Zweifel eine Ligatur gesetzt haben, wenn es anders hätte sein sollen.

welche von beiden genannten Melodien in dem Joseph Klug'schen Gesangbuche von 1535 vorkomme?

No. V. Bl. B. I. Der L. Psalm. Miserere mei deus, Vnter die Melodey, Es wolt vnns Gott genedig sein ꝛc. Durch Wolff Cyclop D. ynn deutsche reym gesetzt.

O herre Gott erbarm dich meyn, nach beyner grossen hulde ꝛc.

7 Strophen. Bei Wackernagel fehlt das Lied; es möge deshalb hier eine Stelle finden:

1. O heere Gott erbarm dich meyn,
nach deiner grossen hulde,
Vnd nach manchem erbarmen deyn,
vortylg alle meyne schulde,
Von meym laster wasch mich hynfort,
vnd reynig mich von sunden,
Dena ich meyn schuldt erken, deyn wort,
So meyn args hertz ergrunden,
vnd recht ynn rew entzunden.

2. Dyr ich gesundigt hab alleyn,
fur dyr mit schuld verpflichttet.
Darumb nach deym wort stetz recht vnd eryn,
Bleybestu so mann dich richtet,
Schaw, ynn bosheyt byn ich gemacht,
vnd ynn sunden entpfangen,
Schaw, die warheyt hastu yn achi,
Die weysheyt gleych der schlangen,
Lest mich heymlich erlangen.

3. O heer mit Ysop weyhe mich,
Das ich mög werden reyne,
Wasch mich auff das mög werden ich,
schneweys sampt mermel fleyne,
Gib mir zuhören wunn und frewd,
Lab meyn zerknirscht gebeyne,
Deyn gesicht von meynen sunden scheyd,
All meyn vnart gemeyne,
Vertilg beyd grosz vnd kleyne.

4. Eyn reynes hertz', O Got schaff mir,
eyn willing geyst ernewe,
Verwirff mitaichte mich von dyr,
deyn Geyst mir nicht entzewe,

Send mir wider troſt deynes heyls,
Der frey geyſt mich thu ſtercken,
Die gotloſen wil ich meyns teyls,
deyn wege lernen mercken,
Jn recht glaubigen wercken.

5. Von blwotſchulden errette mich,
O Gott meyns heyls alleyne,
Meyn Zung das rhume wunnigltch,
deyn gerechtigkeyt gantz reyne,
Herr öffne myr die Lippen meyn,
Das deyn lob meyn mund richte,
keyn gab dyr mag gefellig ſeyn,
Brandopffers achſt mit nichte,
Sonſt geb ichs rechter pflichte.

6 Eyn opffer Gottes iſt der geyſt,
der ſeyn angſt thut betrachten,
Eyn trubſelig hertz allermeyſt,
wirſtu Gott nicht verachten,
Nach deym gut wiln thu wol Sion,
Jberuſalem zu pawen,
So wirſtu luſt zum Opffer han,
Der gerechtigkeyt ynn trawen,
vnd brandopffer anſchawen.

7. Lob ehr vnnd preis ynn höchſter acht,
Gott vatter und Gott ſone,
Gott heyligem geyſt yn gleycher macht,
ſey yn hymliſchem trone,
Als ym anfang geweſen iſt,
durch alle gſchöpff zuſamen,
Alſo bleyb auch zu aller friſt,
Der preys Göttlichem namen,
Jmmer vnd ewig, Amen. *)

Die dem Texte beigedruckte Melodie iſt genau dieſelbe, wie auf Bl A. IV. bei dem Liede: „Es wolt vns Gott genedig ſeyn.“

Nr. VI. Bl. B. II: Folget eyn hubſch Euangeliſch lied welchs mann ſingt fur der Predig.
Nu frewt euch lieben Chriſten gemeyn ꝛc. ꝛc.

*) Die Interpunktion gebe ich abſichtlich unverändert, wie im Originaldruck.

(D. G. Schöber: „Es ist bei diesem Lied anzumerken, daß es in verschiedenen Gemeinden vor der Predigt gesungen worden, darzu es bei damaligen Zeiten sehr schicklich gewesen.") 10 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 184. — Mit seiner gewöhnlichen und frühsten Melodie vom Jahre 1523: g g d g c h a g — etc. Alles stimmt genau mit der Lesart des Gesangbüchleins: „Etlich Cristliche lyeder Lobgesang, vnd Psalm, ꝛc. Wittemberg, M. D. XXIIII." 4 — ſ bei Wackernagel S. 724)

Nr. VII. Bl. B. IV: Der CXXX. Psalm. De profundis clamaui.
Aus tieffer not ſchrey ich zu dir, ꝛc.
5 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 188 (nicht: 187.) — Mit Luthers bekannter phrygischer Melodie: h e h c h g a h — etc. (Alles stimmt mit der bei von Winterfeld [„Luther's Geistl Lieder", Nr. 27] vorfindlichen Lesart.

Nr. VIII. Bl. E 1: Eyn Lobgesang vom Vater vnser.
Ach Vater vnſer der du byſt ym hymelreich, ꝛc.
3 Strophen. Bei Wackernagel (Nr. 805) in niederdeutschem Dialekt, nach dem Magdeburger Gesangbuch von 1543. Die originalgetreue Mittheilung dieses Liedes nach Text und Melodie dürfte wohl Manchem nicht unlieb sein; es möge deßhalb hier eine Stelle finden:

1. Ach Vater vnſer der du biſt ym hymelreych,
hoch vber vns darumb ym geyſt wilt angebetet werden.
Deyn heylger nam werd ausgebreyt gewaltiglich
geehrt yn vns vnd vberal ym hymel vnd auff erden.
Das reych der gnaden kom vns zu,
vnd thu yn vns bekleyben,
vnd was dyr nicht beheglich iſt,
ya vns das wölſt austreyben,
auff das wir mugen ewiglich
ynn deinem reyche bleyben.

2. Auch billich herr ſo bit wir das, deyn will geſchehe,
auff erden hin yn allermas wie yn dem hymelreyche.
Do hyn dann niemand komen kann vnd mag beſtan,
dann der alleyn den willen ſein, mit deynem thut vergleichen
Vnd gib vns vnſer täglich brodt,
der ſeelen yhre ſpeyſe,

ich meyn deyn heylige Göttliche wort,
das wir das hörn mit fleyſſe,
darmit du vns zur ſeeligkeyt
den rechten weg wilt weyſen.
3. Unſer ſchult vnd miſſethat herr vns erlas,
vnnd ob wir dich erzurnet han, das wöllſt vns nicht zumeſſen.
Dann wir auch vnſern ſchuldigern thun ſolcher mas,
warmit ſie vns erzurnet han, das wöll wir gantz vergeſſen.
In keyn verſuchung vns eynfur,
daryn wir möchten verterben,
fur ſolchem vbel vns bewar,
daruon die ſeel möcht ſterben,
vnd mach vns alle ſampt zu gleych,
yn deynem reych zu erben.

Die Melodie ſ. auf der Beilage unter No. IV.

No. IX. Bl. C. II. Das Patrem odder der Glawbe. Wir glawben all an eynen Got, Schöpffer ꝛc. ꝛc. 3 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 203. — Die Melodie ſtark abweichend von der in Johann Walther's Geſangbuch 1524 und 1525 befindlichen Form (ſ. bei von Winterfeld, „Luther's Geiſtl. Lieder" Nr. 16.); ſie möge deßhalb auf der Beilage unter Nr. V eine Stelle finden.

Aus der Vergleichung dieſer Form mit der bei Joh. Walther u. ſ. w. iſt erſichtlich, wie ſchon damals unſer jetziges — ich möchte ſagen: verſchrienes-rhythmiſches Vereinfachungsſyſtem ſich in ſehr nachdrücklicher Weiſe geltend zu machen ſuchte. Hiermit will ich jedoch nicht geſagt haben, als ſei dieſer vereinfachten Form ein unbedingtes Lob zuzuſprechen: ich meine nur, daß darin mehr Gutes, als Schlechtes enthalten ſei; und das iſt Grund genug, ſie zu beachten.

Nr. X. Bl. C. III: Ein Lobgeſang von Chriſto. Herr Chriſt der eynig gots ſon, ꝛc. ꝛc. 5 Strophen, wie bei Wackernagel unter Nr. 236. — Die Melodie iſt die gewöhnliche; nur im Rhythmus weicht ſie etwas ab von der bei Joh. Walther (ſ. deſſen Geſangbuch 1524 und 1525) befindlichen Form. In der Beilage unter Nr. VI. kann dieſelbe nachgeſehen werden.

Nr. XI. Bl. C. III. Das lieb Sanct Johannes Hus. Gebeſſert.

Jhesus Christus vnser Heyland, der von vns ꝛc. ꝛc.
10 Strophen. Bei Wackernagel unter Nr. 194 — Die Melodie weicht besonders in rhythmischer Beziehung mehrfach ab von der bei v. Winterfeld (s. Luthers „Geistliche Lieder," Nr. 19.) mitgetheilten Form. Näher steht ihr die Form bei Joh. Walther (s. dessen Gesangbuch 1525, Nr. 23.) Der Vergleichung wegen möge jene Form hier eine Aufnahme finden. (s. Beilage, Nr. VII.)

Nr. XII. Bl. D. I: Folget der gesang Veni sancte Spiritus.
Kom heyliger geyst, herre Gott, ꝛc. ꝛc.
3 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 199. — Die Melodie ist, einige Nachlässigkeiten im Druck abgerechnet, ganz dieselbe, wie bei v. Winterfeld. („Luther's Geistl Lieder," Nr. 11.)

Nr. XIII. Bl. D. II: Folget der Hymnus Veni creator spiritus.
Kom Gott schöpffer heyliger geyst, besuch das hertz ꝛc. ꝛc.
7 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 198. — Die Melodie ist Note für Note ganz dieselbe, wie bei v. Winterfeld. („Luther's Geistl Lieder" — s. Nr. 10, die erste Form.)

Beiläufig will ich hier auf eine sehr sangbare und meines Wissens bisher ganz unbeachtet gelassene Melodie des „Veni creator spiritus etc. aufmerksam machen. Sie findet sich in vierstimmiger Bearbeitung in dem theoretischen Werke: „Tetracordum Musices Joannis Coclei Norici etc. Nurnbergæ, 1512." (4.) — s. Nr. VIII in der Beilage. —

Nr. XIV. Bl. D. III: Hyrnach folgen die Zehen gebot Gottes auff den thon, ynn Gottes namen fahren wyr.
Dis sind die heyligen zehen gebot, ꝛc. ꝛc.
12 Strophen, wie bei Wackernagel Nr. 190. — Ohne Melodie. Letztere findet sich in Joh. Walther's Gesangbuch 1524 und 1525. Sehr beachtenswerth ist die in Michael Beh's Gesangbuch vom Jahr 1537 (s. Wackernagel, S. 745.) vorkommende Lesart, welche hier in der Beilage unter Nr. IX eine Stelle finden möge. (Vergl. übrigens C. v. Winterfeld: „Luther's Geistl. Lieder, Nr. 14.)

Nr. XV. Bl. D. IV: Eyn hubsch lied Doctor Speratt, auff den thon, wie man oben singt, Nu frewt euch lieben Christen gemeyn.
Es ist das heyl vns komen her, ꝛc. ꝛc.
14 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 223. — Die Melodie ist ganz dieselbe wie oben Bl. B. II. g g d g c h a g etc. Die bekannte Textauslegung des Verfassers, welche sich in gleichzeitigen Gesangbüchern vorfindet, z B. in „Etlich Cristliche lyeder Lobgesang, vnd Psalm, ꝛc. Wittemberg. M. D. XXIIII." (4.) — ist hier fortgelassen.

Nr. XVI. Bl. E II: Hyrnach folgen etzlich Psalmen, Vnd zum ersten der CXXVIII. Beati omnes qui timent dominum. thon St. Johannes Hus.
Wol dem der yn Gottes forcht steht, ꝛc.
5 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 196. — Ganz dieselbe Melodie, wie auf Bl. E. III. „Jhesus Christus vnser Heyland, der von vns ꝛc." (s. vorstehend Nr. XI.)

Nr. XVII. Bl. E III: Der XII. Psalm. Saluum me fac, ym Thon, Nu frewt euch lieben Christen gemeyn. 7 Strophen. Strophe 1 — 6 bei Wackernagel unter Nr. 185. Die angehängte 7. Strophe, ein Gloria, lautet wie folgt:

Ehr sey Got vater allezeit,
auch Crist dem eyngeborenen,
Und dem tröster heyligen geyst,
gar hoch ynn hymels kören,
Wie es ym anfang vnd auch yetz,
gewesen ist vnnd bleybet stetz,
Jn der welt ver werket, Amen.

Ohne Melodie. (s. die Ueberschrift)

Nr. XVIII. Bl. E. IV: Der CXXIIII. Psalm. Nisi quia dominus erat in nobis.
Wo Gott der herr nicht bey vns helt, ꝛc.
8 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 227. — Die dem Liede beigedruckte Melodie ist nicht die jetzt gebräuchliche: c̄ c̄ a c̄ d̄ d c̄ | c̄ h a c̄ d̄ h a ‖ ꝛc. sondern eine ganz andere aus der dorischen Tonart. Man sehe dieselbe auf der Beilage unter Nr. X.

Nr. XIX. Bl. F I: Der XIV. Psalm. Dixit insipiens in corde suo.
Es spricht der vnweisen mund woll, ꝛc.
6 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 186. — Ganz dieselbe Melodie, wie in Joh. Walther's Gesangbuch 1525: c c h g e d e c. (Nr. 30.) Bei von Winterfeld („Luther's Geistl. Lieder".) Nr. 22.

Nr. XX. Bl. F. II: Der Zehend Psalm. Vt quid domine recessisti longe. Vom Antichrist. Im thon, Pange lingua. Deyn armer hauff, herr thut klagen, ꝛc.
18 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 237. Am Ende des Liedes steht der Name des Dichters: „Michael Stiefel", zu lesen. — Die in der Ueberschrift genannte Melodie ist dem Liede nicht beigegeben. Das Johann Walther'sche Gesangbuch vom Jahre 1525 (s. auch die spätere Ausgabe vom Jahre 1551) bringt die auf der Beilage unter Nr. XI mitgetheilte Melodie.

Nr. XXI. Bl. G. I: Der XXVII. Psalm. Nisi dominus edificauerit domum
So Gott zum haus nicht gibt seyn gunst, ꝛc.
Spätere Gesangbücher, z. B. das Valentin Babst'sche vom Jahre 1545 und 1547, — das Magdeburger von 1543 u. s. w., bringen dieses Lied mit dem veränderten Anfang: „Wo Gott zum Haus" ꝛc. — Wackernagel hat von diesem Lied des Johann Kohlros nur einen sehr späten Druck vom Jahr 1545 aufzuweisen (s. Nr. 201 a. a. O.); es wird daher für den Leser interessant sein, hier die Lesart vom Jahre 1525 näher kennen zu lernen:

1. So Gott zum haus nicht gibt seyn gunst,
so erbeyt yedermann vmbsonst,
So Gott die stat nicht selbst bewacht,
so ist vmbsonst der wechter macht.
2. Vergebens das yhr frw auffsteht,
darzu mit hunger schlaffen geht,
Vnd eyst ewr brodt mit vngemach,
denn wems Gott gunt gibt ers ym schlaff.
3. Nun sind seyn erben vnser kind,
die vns von yhm gegeben sind,

Gleych wie die pfeyl yns starken hand,
so ist die iugent Gott bekandt.
4. Es sol vnd mus dem geschehen wol,
der bysser hat seyn köcher vol,
Sie werden nicht zu schand noch spott,
fuhr yhrem feynd beward sie Got.
5. Ehr sey Gott vatter vnd dem Son,
sampt Heylgem Geyst yn eynem thun,
Welchs ym auch also sey bereyt,
vonn nun vnd bis yn ewigkeyt.

Die dem Liede beigefügte Melodie ist nicht die jetzt gebräuchliche aus der jonischen Tonart (s. bei v. Winterfeld — „Luthers Geistl. Lieder" — Nr. 26), sondern eine andere, welche hier in der Beilage unter Nr. XII aufgeführt worden.

Nr. XXII. Bl. G. I: Folget der Hymnus. Pange lingua glorioſi.

Meyn zung erkling, vnd fröhlich syng, ꝛc.

6 Strophen. Bei Wackernagel Nr. 157. — Ohne Noten Zu diesem Liede findet sich in Michael Veh's Gesangbuch von 1537 auf Blatt 55 eine Melodie, welche so anfängt: e f e d g g a c c u. s. w.

No. XXIII. Bl. G. III. Der Lobgesang. Mitten wyr ym leben sind.

Mitten wyr ym leben sind, ꝛc.

3 Strophen. Bei Wackernagel No. 191. — Ohne Melodie. Sie steht in Johann Walthers Gesangbuch 1524 und 1525. (s. von Winterfeld, „Luther's geistl. Lieder." No. 33.)

No. XXIV. Bl. G. III. Der Lobgesang. Gott sey gelobet. Gott sey gelobet vnd gebenedeyet, ꝛc.

3 zehnzeilige Strophen. Bei Wackernagel No. 192. — Ohne Melodie. Sie findet sich in Joh. Walther's Gesangbuch 1524 und 1525 (s. bei von Winterfeld, „Luthers geistl. Lieder." No. 20.)

---

Schließlich sei noch bemerkt, daß es mir vergönnt gewesen, dasselbe Exemplar, welches D. G. Schöber bei Anfertigung seines „Zweyten Beytrags" vom Jahr 1760 in Händen gehabt, benutzen zu können. Es ist Eigenthum der

Zwickauer Bibliothek. Angebunden war diesem Exemplar das bei Schöber (S. 17) citirte Te Deum laudamus nebst dem CXIV. Psalm und zwar mit folgendem Titel: „Te Deum laudamus | zu deutsch. | Der CXIIII. Psalm. In er- | itu Israel de Egipto. | Verdeutscht.“ Darunter eine Vignette, einen Ritter mit Fahne und Schwert darstellend. Schon das erste Lied ist defect und beginnt: „O Gott wir loben dich, wir bekennen dich eynen herren. Der gantze erdboden preyset dich ewigen vatter.“ ꝛc. — und vom zweiten Liede ist nur der Anfang „Im ausgang“ — geblieben; Alles Uebrige war ausgerissen. Eine Jahrzahl war auf den noch vorhandenen Blättern nicht zu bemerken.

*L. Erk.*

# Recensionen und Anzeigen.

**Neue Bibliothek für Kirchenmusik, mehrstimmig mit Orgelbegleitung in Partitur. Herausgegeben mit Genehmigung und unter dem Schutze Sr. Eminenz des Cardinal-Erzbischofs von Mecheln, von *N. A. Janssen, P. T. de Voght* und *E. Duval*. Erste bis sechste Lieferung. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.**

Mit der Herausgabe der gegenwärtigen Sammlung ist ein doppelter Zweck verbunden: 1) die Kirchen mit einer Auswahl passender Musikwerke zu versehen; 2) dem Liebhaber classischer Musik eine schöne Gelegenheit zu bieten, seine Sammlungen mit neuen Meistern zu bereichern.

In der Erfüllung der ersten angeführten Absicht wird den Herausgebern durch verschiedene Umstände eine ganz bestimmte und enge Grenze gezogen. Sie sind nämlich darauf angewiesen, dem Bedürfnisse solcher Singchöre abzuhelfen, die zum grossen Theil nicht aus geschulten Sängern bestehen, und durchweg den sehr fühlbaren Mangel an Altstimmen zu beklagen haben. Die Hauptaufgabe ist demnach, leicht fassliche und leicht ausführbare Compositionen zu bieten. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, verdienen denn auch die meisten der hier mitgetheilten Piecen eine Anerkennung, weil sie bei ihrer Einfachheit in harmonischer und melodischer Beziehung, die freilich an einigen Stellen fast an Monotonie gränzt und selbst durch die Orgelbegleitung nicht gehoben wird, doch einen kirchlichen Charakter nicht vermissen lassen.

Um dem Liebhaber classischer Musik Meisterwerke zuzuführen, theilen die Herausgeber einige kurze Compositionen vergangener Jahrhunderte mit. Auf diese Weise, und wenn die Sammlung so untermischt und mit kunstsinniger und verständiger Auswahl fortgesetzt wird, wird sie nicht nur nach Absicht der Herausgeber den betreffenden Kirchen, sondern auch manchen Singvereinen von Nutzen

sein, denen es besonders an einer Auswahl leicht ausführbarer Sachen fehlt.

Die Inhaltsanzeige nur der 3 ersten Lieferungen wird schon hinreichend sein, auf die bedeutende Menge und Verschiedenheiten der gebotenen Compositionen aufmerksam zu machen.

I. *„Tantum ergo sacramentum"* für Sopran, Tenor und Bass, von N. A. Janssen. 2) *„Caro mea vere est cibus"* für zwei Tenore und Bass, von L. Baini. 3) *„Jesu corona virginum"*, theils *Canto fermo* mit Orgelbegleitung, theils dreistimmig für zwei Soprane und Tenor, von E. Duval. 4) *„Miserere"* für zwei Tenore und Bass, von Gius. Baini (Neffe des unter Nro. 2 genannten.) 5) *„Ave regina"* für Sopran, Tenor und Bass, von N. A. Janssen.

II. 1) *„Christus factus est"* für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von F. Anerio (1603). 2) *„Ave Maria"* für Sopran, Tenor und Bass, von J. Eykens. 3) *„Stabat mater"* für 2 Tenore und 2 Bassstimmen. 4) *„Ave verum corpus"* für Sopran, Tenor und Bass, von A. N. Janssen. 5) *„O bone Jesu"* für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Palestrina. 6) *„Ecce panis angelorum"* für Sopran und Bass, von Duval. 7 u. 8) Zwei *„Regina coeli"* für Sopran, Tenor und Bass, von Janssen. 9) *„Ave Maria"* für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, von Duval. 10) *„Sub tuum præsidium"* für 2 Tenore und Bass, von Janssen.

III. 1) Vollständige Messe für zwei Tenorstimmen und eine Bassstimme, von Janssen. 2) *„Beati mortui"* für eben dieselben Stimmen, von Gius. Baini. 3) *„Exultet orbis gaudiis,"* abwechselnd *Canto fermo* mit Orgelbegleitung und dreistimmig für 2 Tenore und Bass. 4) *„Tantum ergo sacramentum,"* für Sopran, Tenor und Bass, von L. Rossaers Fils. 5) *„O Jesu amor mi"* für Sopran, Tenor und Bass, von Janssen. 6) *„O sacrum convivium"* für 2 Tenore und Bass.

Die Compositionen der drei folgenden Lieferungen sind, mit Ausnahme der bereits genannten Componisten, von Claude Casciolini, Josquin de Près (Saec. XV.) *), Valentino Fioravanti (ein sehr bemerkenswerther Satz für 4

*) In dem Hefte 93 der 5. Lieferung mitgetheilten Satze von Josquin ist die 2. Obersstimme wohl nur aus Versehen mit „Soprano II" bezeichnet; denn sie ist eine eigentliche Altstimme.

Tenerstimmen). F. Lachner (Messe für 2 Sopran mit obligater Orgel.

Im Allgemeinen ist in den einzelnen Piecen die Orgelbegleitung nicht hervortretend, sondern dient nur, die Sänger in der Intonation zu unterstützen, weshalb sie dann auch in Privatvereinen, wie auch in Gymnasien und Schulen, für welche sich diese Sammlung besonders eignet, sehr gut und zweckmässig auf einem Pianoforte ausgeführt werden kann.

In der Auswahl älterer Musik sind die Herausgeber bis jetzt nicht sehr glücklich gewesen; denn nach ihrer hier im Eingange angeführten Bemerkung, dass sie in ihren Singchören besonders Altstimmen vermissen, können eben jene Chöre, für welche die Sammlung zunächst bestimmt ist, wohl erwarten, dass auch bei der Auswahl der älteren Suchen auf ihr besonderes Verhältniss der Stimmen, und nicht ausschliesslich auf die „Sammlungen des Liebhabers classischer Musik" Rücksicht genommen wird. Vielleicht hat es den Herausgebern an Bekanntschaft mit den nöthigen älteren Original-Quellen gefehlt, aus denen sie durch Mittheilung geeigneter Sätze für beide Theile hätten sorgen können. In dieser Voraussetzung glaubt Referent sich erlauben zu dürfen, hier ein Werk näher zu bezeichnen, welches ihnen in jeder Hinsicht ein reiches Material bietet, und auf dessen Inhalt die betreffenden Werke von Walther, Gerber, Fétis u. s. w. näher hinzuweisen keine Veranlassung genommen haben. Der vollständige Titel der *Vox prima* dieses mit unglaublichem Fleisse zusammen gestellten Werkes ist folgender:

*Vox prima* Promptuarii musici, *concentus ecclesiasticos II., III et IV vocum cum Basso continuo et generali, Organo applicato, e diversis usque illustrissimis et musica laude praestantissimus hujus ætatis authoribus collectos exhibentis.*

Pars prima, *quæ concertationes selectiores tempore hyemali scil. ab Adventu Domini ad usque Pascatis festum S. S. Ecclesiæ usui inservientes comprehendit. Collectore Joanne* Donfrido, *Scholæ Neccaro-Rottenbergensium Rectore. Augustae Trebocorum, Typis et sumptibus Pauli Lederlz Bibliop. 1622* (mit einem Index von 174 Nummern).

Pars altera, *quæ æstivi temporis, festivitatibus Dominicisque diebus, selectiores concertationes — — continet.* ebendas. 1623 (mit einem Index von 233 Nummern).

*Pars tertia, quæ est de festis mobilibus et propriis sanctorum celebritatibus per totum annum.* Ebendas. 1627 (mit einem Index von 286 Nummern.)

Die einzelnen Stimmen dieses Werkes, welche mit *Vox* I, II, III, IV bezeichnet sind, sind in Quarto, der *Bassus generalis* in Folio.

Die *Vox prima* des sich hieran schliessenden Werkes führt den Titel: *)

*Viridarium Musico-Marianum concentus ecclesiasticos plus quam ducentos, in dialogo. II. III et IV vocum cum basso continuo et generali, Organo applicato, e diversis usque clarissimis hujus ætatis autoribus, pro omni genere et sorte cantorum, summa diligentia collectos in festivitatibus Beatissimæ Virginis, nec non per totius anni curriculum de eadem pie suaviterque concinendos exhibens, flosculis, id est textibus a Cantic. Cantic. depromptis. Operum musicorum collectorum Volumen IV. Opera et studio* Joannis Donfridi — —. *Aug. Tribocorum, sumptibus Lazari Letzneri haeredum 1627. (Vox I. II. III. IV et Bassus generalis.* 5 Vol. in 4. (mit einem Index von 201 Nummern).

Die auf diesem Titel eingeschaltete Bemerkung: *„pro omni genere et sorte cantorum“*, die auch auf das erst angeführte Werk auszudehnen ist, zeigt deutlich darauf hin, dass Donfrid, der ehrenwerthe Herausgeber dieser Sammlung, sein Augenmerk auf die verschiedenartigen Zusammenstellungen von Nüancen gerichtet hat. Unter den Componisten ferner, die in dem ersten Werke vorkommen, und deren Anzahl sich auf 114 beläuft, während in dem zweiten 58 auftreten, sind unstreitig gar manche, deren Arbeiten einem Liebhaber classischer Musik willkommen sein werden.

---

Um die vorliegende „Bibliothek für Kirchenmusik“ einer grossen Verbreitung fähig zu machen, resp. deren Anschaffung zu erleichtern, hat die fleissige Verlagshandlung im Verhältnisse zu der Schönheit der Ausgabe einen sehr mässigen Preis festgesetzt, indem jede einzelne Lieferung der Partitur (5 Hochfolio-Musikbogen) nur 54 kr. oder 16 Sgr. kostet und die einzelnen Singstimmen für 10 kr. oder 3 Sgr. zu haben sind. *H. A.*

---

*) Beide Werke befinden sich in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin.

**24 Etudes primaires pour le piano, pour les petites mains, par Félix Lecouppey. Op. 10. Mainz bei B. Schott's Söhnen. Pr. 2 fl. 24 kr.**

Wenn auch das Heer von weiland König Xerxes so gross war, dass es ganze Länder überfluthete; die Legionen von Etuden aller Art für das Piano wären doch, hätten sie damals schon existirt, durch ihre Menge im Stande gewesen, jene Fluthen aufzusaugen. Dass diese Legionen ohne alle Nothwendigkeit gebildet seien, dass nicht ein grosser Theil derselben zur Besiegung der von Tag zu Tag vermehrten Schwierigkeiten des Clavierspieles treulich mitgeholfen hat, wird Niemand behaupten; eben so wenig wird man aber misskennen, dass Viele aus der, besondere in der Neuzeit wahrhaft endemisch gewordenen, Sucht nach Abwechselung hervorgegangen, und gleichsam nothwendige Uebel sind. Vorliegende Etuden tragen ziemlich gleiche Uniform mit den übrigen, zeichnen sich jedoch vor vielen durch eine gewisse Sorglichkeit und praktische Umsicht in der Bearbeitung aus, und werden besonders dadurch, dass sie für kleine Hände geschrieben sind, und denselben fortwährend gute Fingerzeige geben, einem Bedürfnisse abhelfen, wie sie sich denn auch schon durch ihre äussere Erscheinung bestens empfehlen.

*G.*

# Ueber die Musik auf der Bühne *).

Die Musik auf der Bühne, hinter den Coulissen, oder wie die Theatersprache sie nennt: die sogenannte Theater-Musik ist in der neuesten Zeit ein so integrirender Theil jeder Opern-Aufführung geworden, findet so allgemeine Anwendung bei den Componisten, und gehört zu den fast täglichen Aufgaben der Scenirung einer Oper; dass es wohl an der Zeit zu sein scheint, in künstlerischer sowohl als praktischer Hinsicht den Gegenstand einer nähern Beleuchtung zu unterwerfen, als dies unseres Wissens bis jetzt geschehen ist.

Ohne Orgel, ohne Trompeten-Chöre, ohne ganze Musikbanden auf der Bühne oder hinter den Coulissen tritt jetzt fast keine Oper mehr vor das Publikum. Unsere Aufgabe ist es nicht, zu untersuchen, in wie fern dies überhaupt gut oder nicht gut ist. Die Erscheinung ist da, und weil sie da ist, in ihrer Berechtigung. Die Bühne hat nicht das Recht, sie abzuweisen oder sich dem oft drückenden Zwange zu entziehen, den sie ihr sowohl in ökonomischer als bühnengeschäftlicher Hinsicht auferlegt, sondern die Verpflichtung, sie dem künstlerischen Ganzen so zu verschmelzen und anzueignen, dass sie nicht als ein *Hors d'oeuvre*, eine willkürliche Zuthat, als blosser Schmuck erscheint.

Der in Scene setzende Regisseur hat also nicht allein den künstlerischen Zweck, das heisst, die der Intention

*) Die Redaction verdankt diese Zeilen dem in der Bühnenwelt höchst ehrenvoll bekannten Regisseur der königl. Oper zu Berlin, Herrn Louis Schneider.

des Dichters und Componisten entsprechende Wirkung auf das Publikum, sondern auch die buhnengeschäftlichen und ökonomischen Bedingungen zu beachten. Könnte man sich die Scenirung einer Oper, was das Arrangement auf der Bühne betrifft, auch unabhängig von dem Einfluss des Orchester-Dirigenten (Kapellmeister, Componist der Oper, Musikdirektor u. s. w.) denken, wie es sich jedenfalls nicht gedacht werden muss, weil nur eine Vereinigung beider Künste das Richtige erzielt, so ist doch bei der Theatermusik eine vollkommene Uebereinstimmung der Wünsche des Orchester-Dirigenten mit den von Lokal, Personal, Costüm und Dekoration gebotenen Anordnungen des Regisseurs um so unerlässlicher. — Diese Uebereinstimmung hat indessen ihre Schwierigkeit besonders darin, dass der Orchester-Dirigent es gewöhnlich als erste Bedingung stellt, die Leitung der Theatermusik im Zeitmass und Bewegung eben so selbstständig in der Hand zu haben, als das Orchester, und dies ist denn auch der Grund, weshalb so oft die Uebereinstimmung der Theatermusik mit dem Orchester missräth, unangenehmes Zurückbleiben im Zeitmasse von Seite der Theatermusik, und drängende Bewegung des Orchesters veranlasst. Allerdings hat man durch die Funktion eines besonderen Dirigenten der Theatermusik diesem Uebelstande abzuhelfen versucht, und Manches wird freilich dadurch gewonnen; aber nur zu oft sind dem Dirigenten der Theatermusik durch die Oertlichkeit der Bühne die Hände gebunden, so dass er bei allem Eifer und man möchte sagen, je grösser der Eifer, je weniger im Stande ist, das Rechte zu leisten, weil seine Wirksamkeit von zwei Hauptbedingungen abhängt. Er muss das Orchester **hören** oder den Dirigenten **sehen** können. Beides ist der Bühnen-Oertlichkeit wegen oft nicht möglich, wenn die Theatermusik hinter den Coulissen ausgeführt wird. Will er sich blos auf das Hören verlassen, so tritt zunächst der bisher nicht genug beachtete Uebelstand ein, dass der Ton eine gewisse Zeit gebraucht, um den Raum vom Orchester durch die Hindernisse der Dekoration hin-

durch bis zu dem Orte, wo die Theatermusik aufgestellt ist, eben so viel Zeit aber von dort bis zu dem Zuschauer-Raum zurück, so dass das an und für sich kaum Messbare dadurch ein Zeit-Minimum in Anspruch nimmt, welches jede Zusammenwirkung der getrennt wirkenden Musik von vornherein unmöglich macht, wenn nämlich, und hierauf lässt längere Erfahrung uns den Accent legen, der Orchester-Dirigent nicht der Theatermusik nachgibt, sondern darauf besteht, dass die Musiker auf der Bühne ihm folgen. In einem grossen Theater ist in der That die Entfernung von dem letzten Sitze des Zuschauer-Raumes bis zur Hinterwand der Bühne, besonders mit Rücksicht auf das Hinderniss der dazwischen hängenden Dekoration in Anschlag zu bringen, wenn man eine wirkliche Vereinigung der Tonmassen hinter der Scene und vom Orchester erreichen will.

Will der Dirigent der Theatermusik sich aber auf das Sehen des taktgebenden Dirigenten beschränken, so ist allerdings dasjenige Zeit-Minimum gewonnen, welches der Ton vom Orchester bis hinten auf die Bühne braucht; denn er kann sein Taktiren genau nach dem einrichten, welches er im Orchester sieht. Dem stellt sich aber nur zu oft das Hinderniss der Dekoration entgegen, in der sich kein Platz finden lässt, von wo aus das Auge des Dirigenten gleichzeitig das Orchester übersieht, während seine Handbewegung von den irgend wo aufgestellten Theater-Musikern gesehen werden kann. Ein absolut schlechtes, leider aber oft einzig mögliches Auskunftsmittel ist der Platz in der ersten Seiten-Coulisse, weil erstens das Taktiren für die Theatermusik meist dem Publikum der gegenüberliegenden Seite des Zuschauer-Raums sichtbar wird und so weit vor seiten Platz genug für die Aufstellung der Musiker ist, ganz abgerechnet, dass der dort nothwendige Bühnen-Apparat das Dirigiren und selbst das Spielen der Instrumente hindert. Genügt aber selbst jedes desfallsige Arrangement, so ist immer unerlässlich, dass der Orchester-Dirigent sich nach der Theatermusik richtet. Macht diese selbst einen Fehler in Takt und Bewegung, so ist es

besser, dass das Orchester darauf eingehe, als dass es starr der vielleicht, oder selbst angenommen, jedesmal besseren Intention des Orchester-Dirigenten folgt.

So einfach das Auskunftsmittel des Nachgebens von Seiten des Orchester-Dirigenten erscheint, so selten findet es sich praktisch angewendet, und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil der Orchester-Dirigent sich in seiner Autorität beeinträchtigt glaubt, dem, von einem untergeordneten Theile des Ganzen ausgegangenen Maas der Bewegung zu folgen. Es ist dies keine kleinliche Eitelkeit, kein Dominiren wollen, sondern die Gewohnheit, alle Fäden der musikalischen Ausführung unmittelbar in seiner Hand zu haben. Man kann nicht läugnen und sollte es wahrlich mehr anerkennen, dass das Dirigiren eines musikalischen Kunstwerkes eine selbstständige Kunstleistung ist, wie der Gesang des Sängers, die Kunst des Darstellers, der auch nur Gegebenes reproducirt und künstlerisch belebt. Das Gefühl nur, in dieser Beherrschung des Ganzen durch die Ungefügigkeit eines Theiles, und zwar eines untergeordneten Theiles, der nicht als künstlerischer Moment, sondern nur als Material betrachtet werden kann, gestört und gefesselt zu sein, regt zu kräftigeren Taktschlägen, Aeusserung des Unwillens und Drängen, wodurch nichts gebessert, der Fehler im Gegentheil dem Publikum nur bemerkbarer gemacht wird. So schwer es daher sein mag, nachzugeben, so unerlässlich ist es auch. Jedenfalls ist aber die grösste Schwierigkeit besiegt, wenn der Orchester-Dirigent die Richtigkeit dieses Satzes anerkennt.

Vielleicht könnte man durch eine einfache Vorrichtung manchem andern Uebelstande begegnen, wenn man auf dem Sitz des Kapellmeisters ein Pedal anbrächte, das auf leichte Weise mit dem hinteren Bühnen-Raum korrespondirt und dort, oder nach Bedürfniss auf den beiden Seiten angebracht, hinten durch einen Pendel oder etwas dem Aehnliches den Takt deutlich gibt, den der Kapellmeister geben will. — Eine Schnur in der Hand des Inspizienten, an welcher der Kapellmeister zieht, würde als Avertisse-

ment dienen können, worauf das Pedal sofort zu treten wäre. Aehnliche Einrichtungen hat Hr. von Holbein für das Bühnengeschäft auf dem Hoftheater in Hannover angebracht, gehören also nicht zu den sogenannten „gefährlichen Neuerungen", für die, wunderbar genug, das Theater unzugänglicher ist, als manches andere Verhältniss.

Theatermusik tritt gewöhnlich dann ein, wann irgend etwas Wichtiges, Entscheidendes auf der Bühne geschehen soll: Schlacht, Aufruhr, Festlichkeiten, Züge und dergleichen, wodurch Anhäufung des Personals und Aufstellung von mannigfachem Apparat bedingt wird. Es fehlt daher meist an Platz, und um so mehr, als der Regisseur gewöhnlich die Musik nicht weit genug zurück, und der Kapellmeister die Musik nicht weit genug nach vornen bekommen kann. Dazu das Husten und Drängen des darstellenden und Hülfs-Personals um die Musiker her, der unvermeidliche Lärm in diesem Chaos der mannigfachsten Obliegenheiten und nothwendigen Dienstleistungen; — es ist oft zu verwundern, dass überhaupt Theatermusik möglich ist. Soll die Musik aus einer gewissen Entfernung gehört werden, und kann also *piano* sein, so thut man immer gut, die Musiker in irgend ein Zimmer, Garderobe u. s. w. nahe der Bühne aufzustellen, wobei noch der Vortheil eintritt, dass man durch Oeffnen und Schliessen der Verbindungsthür, je nach dem Bedürfniss jenes Getragenwerdens des Tones im Freien, je nach dem Winde oder Luftzuge bis zur vollkommensten Täuschung nachahmen kann, versteht sich nur dann, wenn die Theatermusik selbstständig ist und nicht von dem Orchester abhängt. Lässt sich auf jeder Seite hinter den Coulissen, in halber Höhe derselben, ein Balkon, eine Emporbühne anbringen, so würde dies jedenfalls der beste Platz für Aufstellung von Theatermusik sein, weil sie nicht allein das Aufstellen der Platz-raubenden Pulte unnöthig macht, sondern auch die Musiker aus dem Gedränge des darstellenden und Hülfspersonals entfernt. Der erwähnte Pendel liesse sich an einer solchen Vorrichtung auch am leichtesten anbringen

und kaum bedürfte es dann noch eines besonderen Dirigenten.

Hat die Theatermusik im Costüm auf der Bühne zu erscheinen, so werden allerdings die erwähnten Uebelstände vermieden, dann hat aber der Regisseur darauf zu sehen, dass die Instrumente der gegebenen Zeit entsprechen, in der die Darstellung sich bewegt. Bassethörner, Ophycleiden, Bombardons und dergleichen in der Oper Norma oder in der Vestalin auf der Bühne aufmarschiren sehen, befördert eben die Täuschung nicht, eben so wenig als Notenblätter auf die Clarinetten gesteckt bei griechischen, römischen und mittelalterlichen Costümen zu entschuldigen sind. Tritt die Nothwendigkeit ein, dergleichen Instrumente in einer Zeit auf die Bühne zu bringen, wo sie noch nicht gekannt oder erfunden waren, so muss man suchen, sie hinter Dekorationsstücken oder Gruppen zu verstecken. Ein Anderes ist aber noch zu beachten: Oft stellen Choristen, Figuranten oder Componisten auf der Bühne Musiker vor, wie z. B. im Barbier von Sevilla und Stradella. Vor den Augen des Publikums bringen sie ein Ständchen und sollen die Ausführung der im Orchester gehörten Musik veranschaulichen: Hier muss dem darstellenden Personal zur Pflicht gemacht werden, sich in den Proben das Einsetzen der verschiedenen Instrumente zu merken und in der Aufführung den Spielenden im Orchester nachzuahmen. Auf der Bühne einen Bogenstrich zu sehen, während im Orchester *pizzicato* gespielt wird, oder eine an den Mund gesetzte Trompete bei einem Violinsolo ist widerwärtig und störend; eben so ist es aber auch das zu absichtliche, vielleicht gar carrikirte, Nachahmen des Spiels im Orchester, wenn nicht eine komische Wirkung beabsichtigt wird. Dass man nicht bloss Lauten und Guitarren auf der Bühne sieht, während unten das ganze Orchester spielt, versteht sich zwar von selbst, wird aber doch so oft vernachlässigt, dass es nicht überflüssig erscheint, daran zu erinnern.

Mancher Effekt der Theatermusik dürfte noch zu erstreben sein, wenn man der Handlung auch auf charakteris-

tische Placirung oder Vorrichtungen dächte, die den Ton verstärken, schwächen oder von einer Lokalität aus erklingen lassen, über den das Publikum sich keine Rechenschaft geben kann. Eine Theatermusik unter das Podium dicht an den Souffleurkasten, und vom Orchester nur durch die Lampen getrennt, aufgestellt, müsste eine eigenthümliche Wirkung des Geisterhaften machen; eben so in einer verdeckten Seitenloge des Proscenium's, wo die Oertlichkeit dies erlaubt, oder selbst, so abenteuerlich dies klingen mag, in der Höhe des Kronleuchters, von wo herab Gesang oder Instrumental-Musik eine bisher nicht gekannte Wirkung hervorbringen müsste. Chorgesang durch Sprachröhren bei Orakeln ist schon angewendet worden; es fragt sich aber, ob Aehnliches durch grosse Schalltrichter, in denen die Mündung der Holz- und Blech-Blase-Instrumente sich vereinigen, nicht ebenfalls möglich wäre? Gewiss ist auch hierin noch mancher Versuch zu machen, dessen Vorschlag vor 50 Jahren sinnverwirrt geschienen haben würde, der aber in der jetzigen Zeit, wo Tamtams, Posaunen, Kanonenschläge, Ambosse schon das Ihrige gethan, gar nicht mehr so fern liegt.

In ökonomischer Hinsicht wäre Vieles über die Verwendung der Theatermusik zu sagen, doch gehört dergleichen nicht hieher. Gewiss ist es aber, dass durch die übermässige Anwendung derselben fast in allen neueren Opern und Balletten die Kosten auf unglaubliche Weise vermehrt werden, ja in manchen Städten, wo die Extra-Musiker an Sonntagen auf Bällen und an öffentlichen Orten mehr verdienen, als das Theater ihnen geben kann, Opern-Aufführungen an Sonn- und Festtagen geradezu unmöglich gemacht werden.

In einer Besprechung der Theatermusik die Orgel oder die Instrumental-Musik nicht zu erwähnen, welche die Orgel vertreten soll, wäre unverzeihlich; denn auch dieses mächtig wirkende Instrument ist in unsern Opern zu einer gewöhnlichen Erscheinung geworden. Dass nur grosse Bühnen überhaupt eine Orgel aufstellen können, ist schon

durch die Kostspieligkeit derselben bedingt, und auch hiebei ist die Aufstellung, die nothwendig eine feste sein muss, wenn das Werk nur einigermassen bedeutend ist, eine Schwierigkeit, weil der mannigfach beschränkte Raum auf der Bühne sich meist dem wünschenswerthesten Platze derselben entgegen stellt. Wollte man den fast mit jeder Oper veränderten Anforderungen an ihre Aufstellung genügen, so müsste die Orgel transportabel sein, dann aber würde die eigentliche Wirkung dieses mächtigen Instrumentes nothwendig beeinträchtigt werden müssen, weil sie dann nur klein sein kann, und ihre Eigenthümlichkeit der vollen kräftigen Basspfeifen entbehrt, denn nur in den tiefen, windmächtigsten Bässen liegt recht eigentlich die Theater-Wirkung der Orgel. Ein Positiv wird in Verbindung mit dem vollbesetzten Orchester zu einer Drehorgel, welcher man in jedem Tone die Oekonomie anhört. Das Einsetzen, Fortschwellen und lange Nachhallen der tiefen Bässe ist es allein, was den Gebrauch einer wirklichen Orgel auf der Bühne rechtfertigt; denn ein Ersatz für den Ton einer kleinen Orgel findet man auch in der Zusammensetzung von Blas-Instrumenten, bei denen die Streich-Contrabässe indessen nicht fehlen dürfen, und die modernen Bass-Blech-Instrumente, mit Vorsicht geblasen, zu verwenden sind. Wäre es möglich, die Orgel so aufzustellen, dass die Claviatur und das Pedal durch eine, freilich immer sehr räumliche Verbindung, bei dem Sitze des Orchester-Dirigenten sich befänden, so dass dieser selbst das Instrument spielen kann, so würden allerdings auch hierbei grosse Uebelstände vermieden. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass, je entfernter die Orgel dem Orchester steht, je mehr die Verpflichtung für den Orchester-Dirigenten eintritt, dem Maas und der Bewegung des Organisten zu folgen.

Möchten diese wenigen Andeutungen Veranlassung geben, dass Befähigtere diesen Gegenstand, der fast mit jeder neuen Oper bedeutender und schwieriger zu handhaben ist, einer tiefer eingehenden Besprechung für würdig halten.

Manches liesse sich vom praktischen Standpunkte aus noch anführen, gehört aber wohl nicht hierher, sondern in solche Zeitschriften, die sich speziell nur mit der Bühne beschäftigen.

August 1847.

*L. Schneider.*

# P. Peter Singer's
# Metaphysische Blicke in die Tonwelt,

nebst einem dadurch veranlassten neuen

## SYSTEM DER TONWISSENSCHAFT.

*Herausgegeben von G. Phillips.*

München 1847.

---

(Angezeigt von F. M. Grany.)

Wenn Du, geneigter Leser, nach Hochmeister Mozart's Wiegenstadt, dem klangreichen Salzburg, kemmst, se versäume ja nicht, Dich in dem dertigen Franziskanerkleeter nach P. Singer, dem Erfinder des effektreichen Pansymphe-niken, zu erkundigen. Du wirst in ihm einen recht wak-kern, im Dienste Gottes wie der Musik gleich eifrigen Mann kennen lernen, der in dem Wundergarten der Ton-kunst praktisch und theoretisch vielfach gearbeitet, und durch Fleiss und Beharrlichkeit schen manche edle Früchte darin producirt hat. Es gewährt uns Freude, auf eine Arbeit dieses Mannes — se viel uns bekannt ist, seine erste literarische, durch den Druck veröffentlichte — auf-merksam machen zu können.

Jedem denkenden und fühlenden Künstler und Kunst-freunde bietet es gewiss hohes Interesse, zu sehen, wie der fromme und durchgebildete Meister die Principien der Tonkunet ergründet, in Gett selbet sucht, und mit Gott identificirt; daher glanben wir, indem wir einzelne seiner Betrachtungen und Ideen herverheben, die Begierde nach einer genaueren Kenntniss dee ganzen in vorliegendem Werkchen enthaltenen Schatzes rege zu machen.

Aus drei wesentlichen Harmemen ist — ee deduc-irt unser Metaphysiker — die ganze Musik zusammenge-setzt, dem Dreiklange und seinen beiden Hilfsaccorden.

Der harmonische Dreiklang erscheint ihm als ein unverkennbares und sehr ausdrucksvolles Bild der ewig in sich ruhenden Harmonie des dreieinigen Gottes. Das Wesen dieses Dreiklangs bilden drei Töne, wovon der erste als das die ganze Harmonie begründende Princip, der zweite als der den ersten als Grundton manifestirende und die ganze Harmonie charakterisirende, und der dritte als der beide zu einem vollkommen harmonischen Ganzen einigende Ton erscheint. Ja bei vollkommenen Instrumenten (S. nennt insbesondere die Orgel und die Physharmonika in ihren Contratönen) kann man beobachten, dass jener erste Ton, ganz allein angespielt, die beiden andern aus sich selbst hervorbringt, wo dann der zweite wie sein Abglanz sich hören lässt, und der dritte in der Mitte gleichsam als das Herz des dreieinigen Tones erscheint; und in dieser Elementarform nimmt er seine Töne aus drei verschiedenen Octaven, so dass der Abglanz zu äusserst, und der einigende Ton in der Mitte sich zeigt. Diese beiden vom ersten ausgehenden Töne sind in der Dauer gleich mit diesem, und, obgleich unter einander ganz verschieden, klingen doch alle drei Töne wie ein einziger ganz vollkommener Ton. Diese dreieinige Harmonie ist auch die einzige, ganz selbstständige, nur in sich selbst ruhende Harmonie; alle übrigen sind sich nicht selbst genügende, sondern streben nach jener Urharmonie, in der sie allein Ruhe finden. Der Dreiklang ist ferner auch der Ursprung aller übrigen Harmonien, die sich von ihm stufenweise und in gehöriger, von der Natur selbst bestimmter Coordination und Subordination herleiten. Er ist überdies der Endpunkt aller Harmonien und Melodien, die sämmtlich zu seiner Verherrlichung beitragen müssen. Sehr bemerkenswerth ist hier noch, dass diese Harmonie zugleich ein sehr bedeutungsvolles Sinnbild der Gottheit darbietet, insofern sie ihre unendlichen Erbarmungen im Erlösungswerke manifestirte, wo die zweite göttliche Person selbst sich er-

niedrigte und eine leidensfähige, schwache Menschengestalt annehmen wollte. Es erscheint nämlich dieser Dreiklang auch in leidender Gestalt, nicht zwar, als wären alle drei Töne desselben leidend, sondern nur der zweite Ton wird erniedrigt, nimmt eine leidende Gestalt an, und begründet hierdurch gleichsam eine neue Welt in der grossen Reihe der Molltonarten. — Hieraus lässt sich dann auch die Auswahl von zwölf Elementartönen, und der Zirkel von zwölf Tonarten, um welchen sich die ganze jetzige Musik dreht, erklären: alle diese neuen Tonreiche können nur dadurch bestehen, dass in jeder einige Verstimmung herrscht, so dass selbst der grosse Dreiklang nicht mehr in seiner Urform erscheint, sondern der zweite Ton desselben etwas aus sich herausgetreten sich zeigt, während der dritte Ton mehr als mitwirkend erscheint. Der musikalische Metaphysiker fühlt sich deshalb gezwungen, gleichsam zwei verschiedene Schöpfungen in der Tonwelt anzunehmen, eine Urschöpfung, von der ihm nur noch einzelne Spuren, alle Harmonien vollkommen wohlklingend und ohne die mindeste Verstimmung, begegnen; und eine zweite Schöpfung, von der sich so viele Bilder darbieten, als es in der dermaligen Musik Töne und Verbindungen derselben giebt.

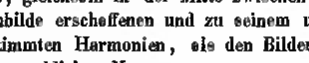
Nach dem Könige der Tonwelt — dem Alles beherrschenden Dreiklange — begegnet dem tiefern Forscher eine zweite Harmonie, welche ganz das Bild des Dreiklangs in sich trägt, jedoch einen charakteristischen Beiton enthält, der die ganze Harmonie als sich selbst nicht genügend darstellt, sondern ihre Reduktion in den Dreiklang fordert, zu dessen Dienste sie das Dasein hat. Es ist dies der sogenannte Septimenaccord, der, gegründet auf den dritten Ton des Dreiklangs (auf die Quinte oder Oberdominante), in seinen drei ersten Tönen das reine Bild der dreieinigen Urharmonie an sich trägt, durch seinen vierten Ton aber (die kleine Septime) sich als eine nicht in sich ruhende, sondern nur zum Dienste des Dreiklangs bestimmte Harmonie charakterisirt. Schon beim ersten An-

blick, noch mehr aber bei der Einsicht der Natur und der steten Verhältnisse dieser Harmonie zur Urharmonie zeigt sich dieselbe als ein Bild der englischen Natur, die als rein geistiges Wesen das Bild der Gottheit am meisten in sich trägt, aber als Geschöpf nicht in sich ruhen kann, sondern nur in ihrem Schöpfer, zu dessen Verherrlichung und unmittelbarem Dienste sie erschaffen wurde. Diese Harmonie, so wie sie der Urharmonie am ähnlichsten, ist auch ihre gewöhnliche Begleiterin, und dem Musikorgane nach dem Dreiklange am deutlichsten eingeprägt. Dass sie nie leidend wird, sondern allzeit die grosse Terz beihehält, sie mag als Dienerin des Dur- oder Moll-Dreiklanges auftreten, erklärt sich aus der vorher aufgestellten Idee ganz einfach: auch die englische — durch diese Harmonie gesinnbildete — Harmonie wurde durch die Menschwerdung nicht leidend, und sie dient und huldigt auch dem Gottmenschen ohne Veränderung ihres Standpunktes eben so, wie der hochheiligen Dreieinigkeit vor der Menschwerdung des ewigen Wortes.

Nach dieser ersten Hilfsharmonie erscheint in der Tonwelt noch eine zweite, die ebenfalls das Bild der Urharmonie in sich trägt, jedoch einen neuen, in der Urharmonie nicht vorkommenden, Ton enthält, der ziemlich hart klingt, und nur durch zweckmässige Behandlung den gehörigen Effekt macht. Es ist dieses der sogenannte **Quintsextenaccord** auf der Unterdominante, das Bild des Dreiklangs mit der hartklingenden Sext, welche die ganze Harmonie als Hilfsharmonie charakterisirt und zur Dienerin der Urharmonie macht, in welche sie sich entweder unmittelbar oder mittelbar auflöst. In seiner Wesenheit sowohl als in seinen verschiedenen Beziehungen zur Urharmonie erscheint dieser Accord als Bild der menschlichen Natur, und als zweite zum Dienste des Dreiklangs bestimmte Hilfsharmonie. Sie hat vor der ersten noch das Besondere, dass sie in Begleitung und Bedienung des leidenden Dreiklangs selbst leidend wird, gleichwie die menschliche Natur auch am Leiden des Gottmenschen Theil nehmen muss,

und nur durch Leiden mit ihrem Oberhaupte in die Herrlichkeit eingehen kann. In den theoretischen Werken wird unser zweiter Hilfsaccord wegen seiner verschiedenen Modifikationen grösstentheils misskannt, da diese gewöhnlich als ganz eigene, separate Harmonien behandelt und mühsam in ihren Beschaffenheiten und Lösungen deducirt werden.

So steht nun der Dreiklang, als Bild der allvollkommenen Gottheit, gleichsam in der Mitte zwischen beiden nach seinem Ebenbilde erschaffenen und zu seinem unmittelbaren Dienste bestimmten Harmonien, als den Bildern der englischen und menschlichen Natur:




Alle übrigen Harmonien, die bisher als einzelne für sich bestehende Accorde behandelt wurden, erscheinen nur als verschiedene Modifikationen dieser drei Harmonien, oder als solche, die nur durch die mannigfaltigen Verbindungen der nämlichen Harmonien durch Rückhalte oder Vorausnehmen eines oder mehrerer Töne eine formelle Existenz erhalten; oder endlich als solche, die nur gleichsam auf melodische Art aus durchgehenden Tönen entstehen und daher keine bleibende Existenz haben, sondern nur eine vorübergehende Rolle spielen, wie die übrigen Geschöpfe der Allheit.

So wie nun weiter aus der Zusammenstellung der zwölf Dreiklänge die chromatische, d. h. die zwölf Elementartöne enthaltende, Tonleiter oder Scala entstand, so entsteht durch die Zusammenstellung der verschiedenen, in diesen drei Accorden enthaltenen Töne die Dur- und Moll-Scala. Wenn man nämlich vom Grundtone der Urharmonie beginnt und an diesen die andern in jenen drei Accorden vorkommenden Elementartöne reiht, so erhält man die *Dur-Scala*. In dieser ist auch die *Moll*-Tonleiter schon enthalten; sie fängt nur um zwei Töne tiefer an, nämlich im Grundtone des mit dem Urdreiklange homogenen Moll-

dreiklanges, so dass beide, so wie sie in sich selbst enge mit einander vereinigt sind, auch dieselben Scalatöne mit einander gemein und nur die Stellen, wo die halben Töne eintreten, verschieden haben. Jedoch ist hier eine Abweichung der Molltonleiter, so oft sie in melodischer Bewegung vorkommt, zu erwähnen, die sehr auffallend, räthselhaft und unregelmässig scheint, und doch vom musikalischen Ohre nach dem theoretischen und praktischen Zeugnisse aller Tonkünstler nothwendig postulirt wird, ohne dass ein erschöpfender Grund dafür angegeben werden könnte. Es erfordert nämlich die Moll-Scala beim melodischen Aufsteigen zwei ganz leiterfremde Töne, während sie beim Absteigen ihre regelmässige Form bewahrt (ausser wenn der Septimenaccord zu Grunde liegt, wo sie auch absteigend einen leiterfremden Ton, d. i. den erhöhten siebenten Ton der Moll-Scala annimmt). Die Erklärung dieser Erscheinung ist in einer höheren Analogie zu suchen. Das ganze Molltonreich ist ein unverkennbares Bild des Erlösungswerkes; da nun aber das fragliche Gesetz sich nicht für stehende Harmonien, sondern nur für vorübergehende, auf- und absteigende Melodien als geltend ausspricht, so dürfen wir in demselben auch nur das Bild vorübergehender, jedoch höchst wichtiger Akte im Erlösungswerke suchen: und die Natur dieses Gesetzes in der ab- und aufsteigenden Tonleiter selbst weist uns auf die zwei, das Erlösungswerk gleichsam begrenzenden, grossen Akte des ewigen Wortes, nämlich auf das Herabsteigen desselben aus dem Schoosse des ewigen Vaters zur Erlösung des Menschengeschlechtes in schwacher und leidensfähiger, und das Hinaufsteigen desselben nach Vollendung seiner hehren Aufgabe in triumphirender Gestalt.

Wenn uns auch, und mit uns vielleicht der Mehrzahl der Leser dieser Blätter, nicht der fromme Sinn innewohnt, wornach uns die hier angedeuteten Beziehungen der Tonkunst, ihren innersten Gesetzen nach, zur Gottheit und zu deren Manifestationen, so wie die verschiedenen symbolischen Erklärungen als logisch begründet und nothwen-

dig erscheinen (so sehr wir übrigens den göttlichen Ursprung und den himmlischen Gehalt der erhabensten, allgemeinsten und schönsten der Künste anerkennen): so muss es uns doch freuen, einen Gegenstand, den schon die grössten Weisen des kunstsinnigsten Volkes des Alterthums und aller Zeiten, der Griechen, ebenfalls zum Vorwurfe mannigfacher theosophischer Spekulationen gemacht haben, hier von dem Standpunkte christlicher Forschung und Betrachtung aufgefasst, und so warm und trefflich durchgeführt zu sehen.

Uebrigens fährt Hr. Singer im weitern Verlaufe seines Werkchens nicht auf gleiche Weise mit seinen metaphysisch-theologischen Betrachtungen fort, sondern er räumt nun mehr dem Verstande, der Berechnung und Erfahrung ein, indem er eine Tonlehre liefert, die sich als eine recht einfache, natürliche, wohlverständliche, und wie uns nach leichter Durchsicht dünkt, mit Nutzen anzuwendende darbietet. Das oberste Prinzip und die Hauptaufgabe der Tonkunst, stellt der Hr. Verfasser voran, ist: „Die mannigfaltigsten Töne — nach den vom Schöpfer in die Tonwelt gelegten Normen — zur Einheit der Harmonie und Melodie zu verbinden." Darauf entwickelt er sein System, wornach, wie schon früher angedeutet, der selbstständige Dreiklang (in seinen beiden Grundgestalten) die einzige in sich ruhende, vollkommene Harmonie, das Ziel und Ende, so wie auch der Ursprung aller übrigen Harmonien ist. Dieses sucht er in den zwei Unterabtheilungen seiner Tonlehre, in der Harmonie- und in der Melodie-Lehre theoretisch und praktisch darzulegen, und entwickelt dabei recht tüchtige Kenntnisse und eine auf Forschung und Ausübung gegründete Gelehrsamkeit.

# Des Herrn Ambroise Thomas Doppelgänger.

*Mundus vult decipi, decipiatur ergo.*
Nur unverschämt, recht unverschämt gelogen;
Denn wird die Welt — wie sie es will — betrogen!

Unserm wohlbekannten und hochgeehrten Ambroise Thomas ist in dem fernen Galizien, gewiss sehr unvermuthet, ein Helfer, ein Ausbreiter seines Namens und seiner Werke erstanden, wozu er sich alles Glück wünschen muss. Ein junger Pole — der Verfasser des Briefes, in welchem uns die betreffenden Details mitgetheilt werden, will den Namen einstweilen noch verschweigen — hat es nämlich dahin gebracht, dass die von Thomas componirte komische Oper „*Mina*“ am 17. Juli d. J. im Theater zu Lemberg zur Aufführung und damit zur wohlverdienten Anerkennung kam. So weit wäre die Sache in Ordnung. Nun hat aber gedachter junger Pole den schalkhaften Einfall gehabt, sich selbst als Vater der so wohlgefällig aufgenommenen „*Mina*“ auszugeben, und dort zu behaupten, sowohl diese als auch andere Opern, „*die Doppelleiter*“, „*der Perruquier*“, habe er während seiner Anwesenheit in Paris componirt und unter dem Pseudonym „Ambr. Thomas“ der Oeffentlichkeit übergeben. Ei, ei! Du komischer junger Pole! wie reimt sich denn dies zusammen: Du hast im Jahre 1840 noch Unterricht in der Tonsetzkunst genommen, dabei in Taxirung Deiner Fortschritte gewiss ein besseres Urtheil gefällt, als Deine Lehrer; und doch sind jene Compositionen, wenigstens die letztgenannten, schon früher erschienen*) — die Kin-

*) „Die Doppelleiter“ ist in einer deutschen Bearbeitung im Verlage von B. Schott's Söhnen im Jahre 1837, „der Perruquier“ eben daselbst im Jahre 1838, „Mina“ aber 1844 erschienen.

der sind wohl älter als der Vater?! Glück zu, junger Held! in einigen Jahren reisest Du einmal nach Paris, und bringst dort die Partituren von der *„Zauberflöte“*, von *„Figaros Hochzeit“* zum Vorschein, mit der bescheidenen Angabe, sie seien Dein Werk, Du habest sie seiner Zeit unter dem Namen Mozart veröffentlicht! — Das Auffallendste bei der Sache ist, dass selbst öffentliche Blätter in Lemberg und Wien durch eine so plumpe Betrügerei hinter's Licht geführt werden konnten.

Wie der in seinem Rechte arg gekränkte und beeinträchtigte Hr. Ambroise Thomas, der übrigens in Metz geboren und in Paris wohnhaft ist, die Sache aufgenommen, geht aus folgendem Briefchen hervor, das er, nach erhaltener Anzeige von obigem Vorgange, an einen meiner Bekannten schrieb, und das in der Musikhandlung von B. Schott's Söhnen zur beliebigen Einsicht niedergelegt ist.

*Mon cher Monsieur H.!*

*J'ai été très heureux d'apprendre que* le perruquier de la Régence *et* Mina *venaient d'obtenir du succès en Galicie. Vous me dites en même-temps qu'une personne de ce pays se donnait pour être l'auteur de ces deux opéras. La plaisanterie est assez originale, et, loin de m'en offenser, je la trouve très flatteuse pour moi, car ce m'est une preuve certaine que mes ouvrages ont été favorablement accueillis à Lemberg.*

*Si je connaissais celui qui me fait l'honneur de prendre mon nom, je pourrais peut-être lui emprunter le sien et m'applaudir de l'échange; mais, dans le doute, je tiens, je l'avoue, à garder pour moi les suffrages du public allemand, suffrages que j'ai toujours ambitionné et auxquels j'attacherai toute ma vie le plus grand prix.*

*Puisque vous me donnez le conseil de revendiquer mes droits, je vous prie de vouloir bien faire connaître la vérité lorsque vous en trouverez l'occasion.*

*Agréez, mon cher Monsieur, les sincères compliments de votre tout devoué serviteur*

Ambroise Thomas.

*Paris, 8. Septembre 1847.*

Für unsere des Französischen minder kundige Leser geben wir eine Uebersetzung dieser Zeilen, denen schon die originell französische Verwirrung in der Geographie den Stempel der Aechtheit aufdrückt.

„Geehrtester Herr H.!

Es hat mich sehr gefreut, zu vernehmen, dass der „*Perruquier de la Régence*“ und „*Mina*“ in Galizien mit Erfolg aufgeführt worden sind. Sie sagen mir zugleich, dass ein gewisser Herr dieses Landes sich für den Autor jener beiden Opern ausgab. Der Scherz ist ziemlich originell, und weit davon entfernt, mich darüber zu erzürnen, finde ich ihn sehr schmeichelhaft für mich; denn er liefert mir einen sichern Beweis, dass man meine Werke zu Lemberg günstig aufgenommen hat.

Wenn ich den kennte, der mir die Ehre erzeigt hat, meinen Namen anzunehmen, so könnte ich vielleicht den seinigen leihen, und mir zu dem Tausche Glück wünschen; im Zweifel jedoch muss ich — ich bekenne es — darauf bestehen, den Beifall des deutschen Publikums für mich zu behalten, einen Beifall, um den ich mich allzeit bemüht habe, und auf den ich während meines ganzen Lebens den höchsten Werth setzen werde.

Da Sie mir rathen, meine Rechte zu vindiciren, so bitte ich Sie, sobald sich Ihnen die Gelegenheit bietet, die Wahrheit aufzuklären.

Genehmigen Sie, geehrtester Herr etc. etc.

*Ambroise Thomas.*

Paris, den 8. Sept. 1847.

Dass die öffentlichen Blätter, welche der Sache Erwähnung gethan, jetzt, da sie auf den Betrug aufmerksam gemacht worden sind, zur Aufdeckung der Wahrheit und zur Entlarvung des Betrügers beitragen werden, ist meine gewiss nicht ungegründete Hoffnung.

*F. M.*

# Gesammtüberblick

## über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes.

Da wir uns zu diesem Gesammtüberblicke anschicken, drängen sich uns einige recht bedenkliche Vorfragen auf. Zuerst, welchen Standpunkt sollen wir einnehmen, um eine den Absichten der Redaktion und der Verleger entsprechende Darstellung zu liefern? Erheben wir uns zu sehr, so verschwindet, nach Maasgabe der Ausdehnung des Horizontes, zu sehr das Einzelne; bleiben wir dem Boden der Erscheinungen allzunahe, so wird durch das Vorwalten des Einzelnen der Ueberblick gestört, wenn nicht unmöglich. *Medio tutissimus ibis.* Möge uns ein glücklicher Stern auf die sichere Mittelstrasse leiten!

Eine zweite Frage: über welche Gegenstände in's Besondere hat sich unsre Rundschau zu erstrecken, oder vielmehr auf welche zu beschränken? Wir glauben, die Hauptercheinungen, worin sich die ausübende Tonkunst manifestirt, in Concertsälen (in welche bisweilen auch passende oder unpassende Räume der Natur umgewandelt werden), in Kirchen, bei Militärmusiken, in den Theatern und, wenn uns der Zutritt gestattet wird, auch in Privathäusern und Palästen aufsuchen zu sollen. Dabei werden wir von den bedeutendsten Künstlern und ihren Leistungen, von den wichtigsten Kunstanstalten, von den Pflanzstätten für die Ausbildung der Tonkünstler, den Conservatorien, endlich noch von den wichtigeren Erfindungen und Verbesserungen in den Tonwerkzeugen, den verschiedenen musikalischen Instrumenten, in möglich grösster Gedrängtheit reden.

Billigerweise blicken wir zuerst auf unser Vaterland, das in Hinsicht auf Musik, besonders die ausübende, unstreitig den Vorrang vor allen andern Ländern in Anspruch zu nehmen hat, und auf eine Erscheinung, die wieder unserm Vaterlande ganz eigenthümlich zukommt — auf die

Musikfeste, die mit immer grösserer Wichtigkeit für das musikalische, wie für das Gesammt-Leben auftreten.

Wieviele Tausende von Sängern hat der verwichene Sommer (weiter wollen wir mit unserm Ueberblicke nicht zurück gehen) zu Musikfesten, Gesanges- oder Sängerfesten und Sängerfahrten zusammengeführt!

Wer zählt die Bände, nennt die Namen,
Die gestlich da zusammen kamen?!

*Norddeutschland* hatte das grosse allgemeine Sängerfest zu Lübeck, das Liederfest des norddeutschen Sängerbundes zu Pyrmont, das Fest in Elbing, welches die Stiftung eines preussischen Sängerbundes veranlasste, das Elb-Havel-Sängerfest in Genthin und das Gesangfest in Zullichau. *Süddeutschland* feierte ein heiteres und glänzendes Fest zu Regensburg, ein anderes zu Kandern (im Badischen), und auch die Wiener werden durch ihre Fahrten des Männergesang-Vereins unzweifelhaft den Gesangfesten zugeführt. *Mitteldeutschland* erfreute sich der grossartigen Gesangesfeier des Thuringischen Sängerbundes in Eisenach, des Elmsängerbundes bei Helmstädt, des Lahnbundes zu Weilburg, eines grossen Männergesangfestes zu Freiberg und zu Glauchau. Der *Westen* vereinigte seine Sänger zu Coblenz, wo sich zwischen Cöln, Bonn, Coblenz und Mainz ein „mittelrheinischer Sängerbund" gründete *), nachdem schon kurz vorher in Cöln das niederrheinische Musikfest stattgefunden hatte, und bei dem Musikfeste zu Frankenthal in der Rheinpfalz. Auch der *Osten* blieb nicht zurück, und wir lasen von dem schlesischen Gesangfest in Landshut (in Schlesien), von einer Vereinigung der Liedertafeln von Teschen, Bielitz und preussisch Pless, am Scheidepunkte deutschen Lebens und deutscher Sitte. Mit Interesse hörten wir ferner von einigen Handwerker-Gesangfesten, so zu Neustadt-Eberswalde und zu Freienwalde.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt:
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

*) In jeder Hinsicht scheint uns *H. Krigar* zu irren, wenn er (Neue musik. Zeit. für Berlin 18. Aug. 1847) behauptet, dass die Musikfeste am Rhein nicht allein aus der unmittelbaren Nothwendigkeit, aus innerem Antriebe, sondern grossentheils auch aus Eitelkeit und Nachahmungssucht entstanden seien, und dass der Sinn dafür bereits seit einigen Jahren mit allem Rechte geschwunden sei. Von jeder dieser Behauptungen ist das gerade Gegentheil erweislich

Auch die Nachbarländer, in denen noch mehr oder weniger die germanische Verwandtschaft sich offenbart, haben, von deutschen Singvereinen kräftig unterstützt, ihre glänzenden Musikfeste veranstaltet, z. B. Holland in Arnheim, und Belgien das grosse Sängerfest des deutsch-vlämischen Sängerbundes in Gent. Ja selbst weit über dem Meere, in Amerika, findet der deutsche Gesang immer mehr Anklang, und die Liedertafeln von Neuyork und Philadelphia haben sich vielleicht jetzt schon zu Sängerfesten vereinigt.

Wiewohl bei solchen grossen Sängervorsammlungen selten eine ausgezeichnete, eine vollkommene Kunstleistung erreicht wird, so sind sie doch für das Leben und den Aufschwung der einzelnen Vereine von grösster Bedeutung, so ist doch ihre Gesammtwirkung meistens eine erhebende, kolossale, und der politisch moralische Einfluss muss noch weit höher angeschlagen werden. Was kann mehr den Sinn für deutsche Sprache und deutsche Gesinnung, besonders an den Grenzen unsers Vaterlandes, oder auch über denselben hinaus, befestigen? welches edlere Band kann alle Deutsche, als Kinder einer Mutter, als Bruder gleiches Stammes, zu harmonischem und harmlosem Zusammenwirken umschlingen?

Wenden wir uns nun von dieser Arena der grossartigen dilettantischen Bestrebungen zu den bunten Erzeugnissen des modernen Virtuosenthums. Während die grössten Meister der Tastenbewältigungskunst unsern Boden, den sie für völlig ausgemergelt ansehen, verlassen, um auswärts Guineen, Dublonen, Dollars, Silber- und Goldrubel, constantinopolitanische Orden, und weiss Gott, was sonst noch, zu erbeuten; erhebt sich an ihrer Stelle ein ganzes Heer von Wunderkindern, lauter geborne Excellenzen, d. h. *par excellence*. In einem Beitrage zu den musikalischen Zuständen Wien's, den das Frankfurter Conversationsblatt neulich lieferte, wird berichtet, dass die junge Pianistengarde, welche in Wien hervorwuchert, anfange, den Tummelplatz mechanischer Fingerexercitien zu verlassen, um mit selbstschöpferischer Kraft (ob dieses nicht Ironie sein soll?) vor die Oeffentlichkeit zu treten, und das Schwert der Virtuosen gegen die Fahnen der Componisten zu vertauschen. Darauf werden diese Kinder, die zum Theil schon recht grosse Burschen geworden sind, jedes mit einem gehörigen Antheil von Weibrauch (Anmuth, Genialität u. d.) bestreut, vorgeführt: *Carl Lewy, Carl Fra-*

*del*, *Anton Rubinstein*, *Franz Leschetitzky*, *Johann Pacher*, *Ferdinand Waldmüller*, *Georg Helmesberger*, *Julius Benoni*, *Constanze Geiger*, *Eduard Poldini*. Rechnen wir dazu noch die anderwärts aufflammenden *Mirabilia mundi*, den von den Ungarn reich ausgestatteten zehnjährigen Clavierspieler *Theindl*, den neunjährigen Flötisten *Wilh. Zipold* aus Braunschweig, die holden Geigerinnen *Wilhelmine* und *Amalie Neruda* mit ihrem Brüderchen, dem Mignon-Cellisten *Viktor*, den achtjährigen Wirbeltambour *Eberle* aus Crossen, der, den öffentlichen Blättern nach, so viel musikalisches Genie verräth: dann mögen unsere *Moscheles*, *Liszt*, *Thalberg* etc. etc. auf ihren Lorbeern, Diplomen und Orden einschlafen; dann mögen die *Ole Bull's* *) nach Australien oder noch weiter verstäuben; wir können dennoch unbesorgt und heiter einer glänzenden und reichen Zukunft entgegen sehen. Besonderes Glück begünstigte auf ihren künstlerischen Kreuz- und Querzügen die Schwestern *Milanollo*, die, nachdem sie in den verschiedenen Städten Frankreichs eine furchtbare Verheerung der Blumengärten veranlasst haben, augenblicklich der Ruhe pflegen, und auf ihrem ergeigten Landsitze zu Malpeville bei Valenciennes thronen. — Wie es überhaupt mit dem Sinn für Concertmusik, besonders der Virtuosen, steht, ob die Liebhaberei dafür im Zu- oder Abnehmen begriffen ist: wer mag dieses mit Bestimmtheit angeben? Zwar die Zahl der Concerte ist im Allgemeinen immer noch im Steigen; ob aber auch die Zahl der zahlenden Hörer? Selbst der Hauptlärmmacher unter allen Concertveranstaltern, *Hector Berlioz*, der Eugen Sue unter den Musikern genannt, hat mit seiner bizarren Schöpfung: „Faust's Verdammung", so reich dieselbe auch an aussergewöhnlichen Schönheiten sein soll — in Berlin keinen allgemeinen und andauernden Anklang gefunden. Möge er daher lieber bei seinen Anbetern in Paris verbleiben, und höchstens einmal gegen das Phlegma der Britten zu Felde ziehen — wie er dies eben vorzuhaben scheint, da er den Platz als Orchesterdirektor beim Drury-lane-Theater in London, natürlich unter sehr günstigen pecuniären Bedingungen, angenommen hat. Die einzigen Concerte, von denen wir lasen, sie seien so besucht, dass an einem Abend mehr als 500 Personen zurückgewiesen werden mussten, werden zu Paris unter dem Namen *Spec-*

*) Nachdem dieser Violinenfürst im Juni des vorigen Jahres zuletzt der Königin von Spanien seine *Polacca guerriera* vorgetragen, ist er spurlos verschwunden.

*tacles-Concerts*, in dem schönen Saale *Bonne-nouvelle* gegen ein Eintrittsgeld von einem Frank veranstaltet. Ja, die Franzosen wissen es, das Publikum durch den Reiz der Neuheit und Abwechselung anzuziehen und auszubeuten. So geht man auch in Paris damit um, im nächsten Sommer ein nautisches Theater (*théâtre nautique*) zu eröffnen, nach Art eines ähnlichen, das schon seit 2 Jahren zu Genf besteht, wo gegen Abend auf dem See Fischerstechen statt findsn, denen unmittelbar Concerte folgen. Die mit Tüchern und Guirlanden gezierten Barken, worin die Vortragenden und das Publikum placirt sind, die hin- und herwogenden Kähne mit Blumenmädchen, der Ort und die Zeit, Alles verleiht dem Ganzen einen gewissen Reiz und Zauber. Greift zu, Deutsche! etwas Neues! —

Nur eine Art von Concerten scheint, in Deutschland wenigstens, noch zu blühen, und zwar die von den Gesangvereinen, meistens zu wohlthätigen Zwecken, veranstalteten: und diese muss ohne Zweifel der Referent in der Neuen Musikzeitung für Berlin (Nro. 33) im Sinne gehabt haben, wenn er sagt: „Im Uebrigen steht die Concertmusik am Rheine, vorzüglich in Düsseldorf, Cöln und Mainz, auf einer hohen Stufe von Vollkommenheit.“ Treffliche Nahrung, ausgezeichnetes Material wird dazu in den vielen Gesang-Compositionen der anerkanntesten Meister geschaffen. Unter den Letzteren müssen wir mit besonderer Liebe und Wärme unsers *Mendelssohn-Bartholdy* gedenken, der durch sein Oratorium *Elias* seinen Namen auf's Neue verherrlicht und Aufmunterung zu den lohnendsten Anstrengungen gegeben hat.

Unser Ueberblick führt uns jetzt auf einen Theil der ausübenden Tonkunst, der vorzugsweise vor allen und am allgemeinsten gehegt und gepflegt wird, auf die lyrisch-dramatische Musik, auf die Oper. Hören wir die vielfachen Klagen, welche über die grössten Kunstinstitute, denen die Bebauung dieses so interessanten Gebietes der Kunst hauptsächlich anvertraut ist, über die Hofopern-Theater in Berlin, in Wien, in Dresden, die grosse Oper in Paris u. s. w. fortwährend laut werden, so muss uns der Zustand der Oper als in tiefe Versunkenheit gefallen erscheinen. Wir hoffen jedoch, dass dieses mehr nur Schein ist; dass wohl hier und da vorübergehende Missverhältnisse, Missgriffe der Oberleitungen Ursache zu Uebelständen, zu unerfreulichen Stagnationen geben, keineswegs aber die Annahme begründen, als ob hier Alles im grössten

Arg läge. Uebrigens mögen wohl zwei allzugrosse Anforderungen hauptsächlich nachtheilig wirken: einerseits die allzugrossen Anforderungen, welche das immer mehr verwöhnte Publikum an die Direktionen stellt; andrerseits die allzugrossen Anforderungen, welche die neueren Compositionen an die Vortragenden machen, und welche veranlassen, dass die zureichenden Talente immer seltener, immer kostspieliger und immer schneller abhängig werden. — An neuen Opern war die jüngste Zeit durchaus nicht unfruchtbar, und besonders hatte Deutschland eine reiche Ernte; so kamen innerhalb wenigen Wochen folgende neuen Opern zur Aufführung: in Braunschweig „der Troubadour", eine fünfaktige heroisch-romantische Oper, von *Schmezer* und *Alexander Fesca*; in Kassel „Arria", eine grosse heroisch-historische Oper in drei Akten, von dem zwanzigjährigen *Hugo Stahle;* in Frankfurt „Prinz Eugen der edle Ritter", dreiaktige Oper von *Gustav Schmidt;* in Sondershausen „die Hochzeit zu Venedig", von *Hofmann* und *Frankenberg;* in Stuttgart „der Prätendent" von *Kücken;* in Wien „das Mädchen vom Lande" von *Elmar* und *Fr. von Suppé*. Alle diese Opern, und wer weiss, wie viele andere noch, wurden, darf man den öffentlichen Berichten trauen, mit entschiedenem, mit grossem, mit dem grössten Beifalle aufgenommen, und dennoch ist Hundert gegen Eins zu verwetten, dass wenige oder gar keine allgemeine Aufnahme finden, und noch weniger sich auf dem Repertoir erhalten werden. Ungerecht wäre es, dem deutschen Publikum Undank und die Verkehrtheit zuschreiben zu wollen, es erkenne und nehme das Gute nicht an, weil es im eigenen Lande hervorgekommen sei: etwas wahrhaft Gutes hat sich bei uns jederzeit, wenn auch nicht immer mühelos, Eingang verschafft. Eben so ungerecht ist es auch meistentheils, dem Texte die Hauptschuld der Nichtreüssirung beizumessen. Es ist wahr, gute deutsche Texte sind ausserordentlich selten (ganz natürlich, da dem Dichter so sehr wenig Lohn, auf der andern Seite dagegen von Seite des Compositeurs oft so viele Aergerniss geboten wird), aber die musikalische Bearbeitung trägt doch gewöhnlich weit mehr den Stein des Anstosses. Unsre Componisten leiden nur gar zu häufig an Ungelenkigkeit, die von einem allzuängstlichen Streben nach Originalität, und von einem allzustarren Festklammern an bestimmte Formen herrührt. „Der Meister kann die Form zerbrechen" und er soll es. Wir verlangen jedoch keine Formlosigkeit, sondern nur

Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Form; und darin kann noch unendlich viel Neues und Wohlgefälliges geschaffen werden. — Die französische Oper brachte in der jüngst verwichenen Zeit nur zwei neue Stücke: „*La Cachette*“ von *M. de Planard* und *E. Boulanger*, mit vielen schönen Einzelnheiten, und „*Le secret*“ von *Scribe* und *Auber*, das eben vom Stapel läuft. Die italienische Oper wurde mit mehreren Stücken bereichert; wir nennen „*Don Bucefalo*“, eine komische Oper von *Antonio Cagnoni*, zuerst in Mailand, — und „*I Masnadieri*“ (Text nach *Schiller's* Räubern) von *Verdi*, zuerst in London aufgeführt. Wir dürfen es wohl als ein erfreuliches Zeichen der Zeit ansehen, dass selbst auch hohe und höchste Personen mit ihren lyrisch-dramatischen Werken in die Oeffentlichkeit treten, so der Herzog von Sachsen-Coburg mit seiner Oper „Zaire“, die in Berlin, und Prinz Gustav von Schweden, dessen Oper: „Die weisse Frau auf Drotningholm“ in Stockholm grossen Beifall erwarb.

In Hinsicht auf besonders ausgezeichnete Bühnen-Sänger und Sängerinnen können wir uns sehr kurz fassen. *Jenni Lind* hat in der Sommer-Saison zu London das von andern Orten her wohl bekannte Lind-Fieber im höchsten Grade erregt, sich selbst und dem glücklichen Theaterdirektor enorme Summen eingebracht, und wird gewiss davon, dass ihr ein boshafter Papagei, ein Geschenk der Königin *Victoria*, in die Lippen, und ein noch boshafterer englischer Kritikus mit der Bemerkung, „sie sei wohl die erste Amine, aber dem Rang nach kaum die fünfte Norma“, ins Herz gebissen hat, keine allzugrosse Einbusse erlitten haben. An die Stelle der stolzen *Stoltz* sind bei der grossen Oper in Paris einige jüngere Sängerinnen und eine Engländerin, Miss *Birch*, getreten; wir werden sehen, ob nun in dem auf's Neue prachtvoll ausgeschmückten Kunsttempel ein besserer Stern aufgehen, und unsern Maestro *Meyerbeer* bewegen wird, endlich seinen lange zurückgehaltenen „Prophetcu“ an's Licht treten zu lassen. Von andern Sängergrossen der Neuzeit ist nicht zu reden, da dieselben, mit gar zu verschiedenem Maase gemessen, einem bestimmten Urtheile entzogen werden; so lesen wir, um nur Eines anzuführen, von der Sängerin Fräulein *Zerr* in Dresdener und Hamburger Berichten bitter tadelnde Bemerkungen, während sie bei ihren Wienern nach wie vor apotheosirt wird. Nur allmählig scheint für die letztern auch ein Streiflicht auf die Fehler der Vergötterten zu fal-

len, wie schon aus der Anzeige eines Wiener Blattes hervorgeht: Demoiselle *Zerr* ist hier angekommen; der Stephansthurm tremulirt. Von einem jetzt ziemlich erloschenen ehemaligen Stern erster Grösse, dem Altmeister *Wild*, (der übrigens noch in diesem Monate zu Wiesbaden, zum Besten des Orchester-Pensionsfonds den „Zampa" recht brav sang) wird gemeldet, dass er eine dramatische Gesangschule in Wien errichten werde. — Sollten wir nun noch angeben, wo uns die Oper am trefflichsten zu bluhen scheine, so müssten wir ohne Bedenken Hamburg nennen, da wir durch eine glaubliche Notiz der „Signale" belehrt werden, „dass die Hamburger Bühne mit *Mozart* am meisten Glück mache; dass seit dem Antritte der neuen Direktion „Don Juan", „die Zauberflöte" und „Figaro's Hochzeit" die besten Einnahmen erzielt haben, was nicht allein der Musik, sondern auch dem tüchtigen Ensemble zuzuschreiben sei."

Die Kirchenmusik wird in neuerer Zeit in Wien, wie an einigen andern Orten eifrig gepflegt; auch in Stuttgart sind seit Kurzem für dieselbe ersprießliche Einrichtungen getroffen worden, indem erstens eine Musikschule für künftige Organisten in's Leben trat, an welcher der den Lesern wohlbekannte *Immanuel Faisst* als Lehrer im Orgelspiel und in der Theorie angestellt ist; zweitens ein Verein für classische Kirchenmusik sich öffentlich constituirt und seine musikalische Leitung dem genannten Herrn *Faisst* übertragen hat.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die verschiedenen Conservatorien der Musik, so müssen wir uns des Gedeihens freuen, mit welchem das junge Institut in Leipzig sich emporhebt; wir müssen dem Brüsseler Glück wünschen, da es in der äusserst interessanten Frau *Pleyel* einen Professor des Pianofortespiels erhalten hat, der sicherlich Zuhörer und Zuschauer in Menge anziehen und erhalten wird; wir müssen es bedauern, dass die Ungarn bei ihrem National-Conservatorium, das sie in Pesth errichten, nur gebohrne Ungarn als Professoren, und beim Unterrichte nur die ungarische Sprache zulassen, obgleich die Mehrzahl der Bewohner des Landes nicht Ungarn, sondern Slaven und Deutsche sind; wir müssen endlich den Neapolitanern Glück wünschen, dass sie das bestausgestattete Conservatorium der Welt besitzen, in welchem 100 Zöglinge vollkommen erhalten und unterrichtet werden. (*Mercadante* ist der Direktor dieser Anstalt, deren Budget sich auf 36,000 Ducati beläuft.)

Von neuen Erfindungen und Verbeeserungen hineichtlich der musikalischen Inetrumente erwähnen wir eine vereinfachte Construction der Orgelpedale, worauf der Instrumentenmacher *B. Jacobs* zu Trier ein Patent erhalten; ferner eine durch den Uhrmacher *Ant. Liszt* in Wien erfundene Vorrichtung zum Stimmen der Claviere, welche an jedem Clavier angebracht werden kann, dae mechanische Verfahren des Stimmens dergestalt erleichtert, dass Jedermann sein Instrument zu stimmen im Stande ist, und wornach das Instrument in der Haltbarkeit der Stimmung nicht mehr geführdet werden kann; endlich ein von dem Instrumentenmacher *Schröder* in Cöln erfundenes neues Inetrument, das „deutsche Horn", welches für die Militärmusik sowohl in Hinsicht seiner Zweckmässigkeit, als der Tonwirkung von groescm Einflusse sein wird. — Und da wir nun gerade von Neuerungen sprechen, so fügen wir dazu, dass man in mehreren französischen Regimentern den Versuch macht, den Gesang mit Instrumentalbegleitung bei der Militärmusik einzuführen.

In der zweiten Hälfte des September 1847.

*M. G. Friedrich.*

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

# Ueber die Nothwendigkeit,

viele Compositionen der alten Meister für unsere Zeit in andere Tonlagen zu versetzen, auch vielfältig mangelnde Zeichen beizufügen *).

Von R. G. Kiesewetter.

Ueber die Nothwendigkeit solcher Aenderungen für unsere Zeit habe ich mich zuerst in einer Abhandlung in der Wiener musikalischen Zeitung vom Jahre 1820 ausführlich ausgesprochen. Indem aber schon die Höflichkeit verbieten würde, meinen Leser hier auf jene vermuthlich schwer noch aufzufindende Zeitschrift zu verweisen, so halte ich es für meine Pflicht, über das Verfahren bei Anfertigung meiner Abschriften (vielleicht um so besser) Rechenschaft abzulegen.

Die alten Meister des Contrapunktes (des letzteren in der ausgedehntesten Bedeutung des Wortes), bis in das XVII. Jahrhundert, schrieben ihre Sätze (weltliche wie geistliche) in den zu ihrer Zeit allein gekannten und bis dahin allein geübten gregorianischen Kirchen-Tonarten, die man insgemein auch wohl (obgleich jetzt nicht ohne einen mehrdeutigen Nebengriff) die alten Tonarten zu nennen pflegt. Es sind dies die Tonarten, deren Dreiklangsharmonie natürlich auf einer der sie-

*) Durch die gütige Erlaubniss des Herrn Verfassers ist es der Redaction gestattet, den gegenwärtigen Aufsatz hier drucken zu lassen, der als Vorrede zu einem in nur wenigen Exemplaren kürzlich herausgegebenen und nur für Freunde des Verfassers bestimmten Cataloge enthalten ist. — Ueber den Catalog selbst folgt nächstens eine Mittheilung.

Die Redaction.

den Tonstufen der diatonischen Urtonleiter *C* liegt; Tonarten, in welchen man (ausser etwa dem Subsemitone oder dem sogenannten Leittone, und ausser etwa dem *mi fa*, wo diese Töne nicht natürlich schon in der Leiter lagen) keiner alterirten Note im Gesange bedurfte. Diese Tonarten — zugleich die einzigen, in welche man nur ausweichen konnte — waren also ganz eigentlich diejenigen, die wir (in Deutschland) jetzt *C-dur*, *D-moll*, *E-moll*, *F-dur*, *G-dur* (oder *moll*), dann *A-moll* nennen; denen man ebenfalls noch die (zwar schon versetzte) Tonart *B-dur* beizählen kann. Durch Erhöhung oder Verminderung der Töne (mittelst ♯ oder ♭) erkünstelte Tonleitern, welche später unter der Benennung „chromatische Tonleitern" aufkamen, waren noch unbekannt oder noch nicht gebräuchlich.

Durchaus war es angenommen, dass der Gesang in allen Stimmen sich innerhalb des Fünflinien-Systems bewegen müsse: kaum dass die Ueberschreitung mit Einer Note über oder unter den Linien zugestanden war; Noten mit einer sogenannten Nebenlinie kommen höchst selten zum Vorschein.

Diese Beschränkung führte schon damals, für den Tonsetzer selbst, oft die Nothwendigkeit einer Versetzung in eine geänderte Tonlage herbei. Dies war der Fall, wenn der Gesang in der natürlichen Tonleiter geschrieben, und in dieser ausgeführt, den Sänger in einen ihm schwer oder gar nicht erreichbaren Umfang in der Höhe oder in der Tiefe gedrängt haben würde. Indem nun der Tonsetzer damals des (uns jetzt geläufigen) Hülfsmittels — der „chromatischen" Schreibart sich noch nicht bedienen konnte, die Tonart in ihrer natürlichen Gestalt auch in der Schrift überall erkennbar bleiben musste, so gab es für ihn kein anderes Mittel der Versetzung, als jenes durch einen veränderten Schlüssel: er musste nämlich einen Schlüssel anwenden, der die Stelle des gewöhnten Urtones vertretend, als erster Ton einer

natürlichen Leiter, quasi ein neues *C*, dienen sollte. Diesen Ton fand er in dem allgemeinen System sämmtlicher Musikschlüssel, vom *C* aufsteigend, erst in dem Tone *G*: in diesem nun sollte seine fingirte neue Tonleiter wurzeln*). Für jede andere Versetzung mangelte der Schlüssel; und um den Gesang in die näheren Tonstufen (eine Secunde, Terze oder Quarte) zu schreiben, hätte er auch nicht nur das Liniensystem überschreiten, sondern sich auch einer damals nicht gekannten erkünstelten (chromatischen) Tonschrift bedienen müssen, in welcher seine Sänger ihre gewohnte Tonart nicht erkannt und mit dieser die (in ihr beruhende) Regel der melodischen Modulation vermisst haben würden: die allzu schwere Probe, sich durch ein angsterregendes Gemisch von ♯ und ♭ durchzuwinden, hätten sie nicht zu bestehen vermocht.

---

*) Es wird dem Leser vielleicht nicht unangenehm sein, hier das allgemeine System aller jemals in der Musik gebräuchlichen Schlüssel zu überschauen.

*(Siehe Beilage.)*

Das Fünflinien-System jedes Schlüssels begreift 9 Töne in diatonischer Folge. Jedes Fünflinien-System ist ein Ausschnitt aus dem ganzen Linien-System. Die Musik bedient sich als Schlüssele nur des *g*, des *c*, dann des *F*; das Gamma hat niemals als Schlüssel gedient. Der ohnedies dem System fremde französische Violinschlüssel hat ausser Frankreich nirgends Platz gefasst und ist auch in seiner Heimath längst verschollen. Die mit dem Sternchen bezeichneten Schlüssel (*Mezzo- Sopran, Bariton* und *Sub- Bass*) sind auch schon lang ausser Gebrauch gesetzt, und von obigen 9 in der neueren Musik nur fünf beibehalten worden, dann der *Sopran-, Alt-, Tenor-* und *Bass*schlüssel.

Alle Schlüssel-Buchstaben stehen auf einer Linie, nirgends ein Schlüssel in einem Zwischenraume.

Die ursprüngliche Scala *Guido's von Arezzo* reichte von dem Gamma nur bis *d*, mit 10 Linien, in welche, in den ersten Zeiten des Contrapunktes selbst die Partitur gesetzt wurde

Ob also auch der Meister kaum jemals die Absicht hegen konnte, seine Sänger bis in eine Quinte zu steigern, die Steigerung um eine Secunde oder Terz, höchstens um eine Quarte, für alle Fälle genügte: — Er musste seinen Satz gleich um die *ganze Quinte* höher schreiben. Die Sänger verstanden seine Absicht, welche nur auf eine verhältnissmässig höhere Intonation als gewöhnlich gerichtet war, deren Mass er ihnen um so mehr ohne Sorge anheimstellen konnte, da die Intonation weder die Tonart, noch den Gesang (dem Wesen nach) änderte.

Ganz gleiche Bewendniss hatte es, nur umgekehrt, bei beabsichtigter Herabsetzung der Schrift in eine tiefere Lage, wo der Tonsetzer auch erst in der Unterquinte den Schlüssel *F* fand.

Die in den Werken der alten Meister am häufigsten vorkommende Versetzung war immer jene in der Oberquinte.

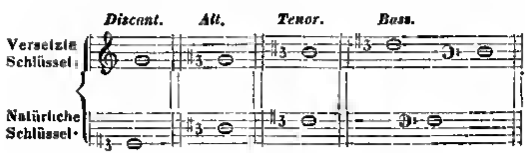
In dieser Absicht schrieben sie:

Den Sopran im *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie, welchen wir insgemein unsern Violinschlüssel nennen.

Den Alt im *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie, welchen wir den (bei uns ausser Gebrauch gesetzten) *Mezzo*-Sopranschlüssel nennen.

Den Tenor im *C*-Schlüssel auf der dritten Linie, dessen wir uns als Altschlüssels bedienen.

Den Bass in dem bekannten Tenorschlüssel, *c* auf der vierten Linie, öfter in dem jetzt veralteten Baritonschlüssel (*f* auf der dritten Linie.)

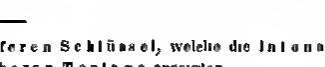


In solcher Verbindung nannte man jene oberen Schlüssel chiavi trasportate oder chiavette, und die Tonart war durch sie in die Oberquinte versetzt: aus *c* (der allgemeinen Urtonleiter) in *g**).

Die Vorstellung, als wären die in so hohen Tonlagen geschriebenen Compositionen jemals von einer Elite des Chorpersonals, oder von eigends dazu berufenen Hoch-Sängern ausgeführt worden, hätte so durchaus keine Wahrscheinlichkeit für sich, dass es kaum möglich ist, nur einen Augenblick einem solchen Gedanken Raum zu geben: welcher Vorsteher würde gern den grösseren, vielleicht auch den besseren Theil seines Chores als entbehrlich ausser Activität setzen wollen, wenn (wie dies gewöhnlich der Fall) das ganze Werk (Messe, Litanei u. s. w.) in jenen Schlüsseln geschrieben ist; welche Quadrille wäre einer solchen Anstrengung gewachsen? indess im Chor die Stimmen selbst einander

---

*) Die tieferen Schlüssel, welche die Intonation in einer höheren Tonlage anzeigten,




kommen bei den römischen Contrapunktisten (bei den Niederländern war das System der Tonarten noch nicht so genau geordnet) als Versetzungs-Schlüssel gebraucht, viel seltener vor; und da die Versetzung durch diese letzteren bei den Autoren nicht so bestimmt, wie jene durch die höheren geregelt zu sein scheint, so hängt der Versuch, solche für uns in moderne Schrift und Tonart zu versetzen, jedes Mal von der Einsicht des jeweiligen Sammlers unsrer Zeit ab

Findet man aber in einer und derselben Composition (was zwar nur bei getrennten Chören und höchst selten vorkommt) in einem Chor hohe, in dem andern tiefe Versetzungs-Schlüssel, so darf man annehmen, dass der Meister aus seinem zahlreichen Personale die Sänger für den tieferen Chor nach deren subjectivem Vermögen ausgewählt hatte

hilfreich unterstützen, und der Effect in dem ausgedehnten Gewölbe doch ein ganz anderer ist, als mit dem zarten Viergespann von Hoch-Sängern. Solchen Luxus wusste man durchaus nicht zu schätzen. — Doch, wir brauchen uns darüber so wenig mit Vermuthungen als mit Zweifeln zu befassen: wir wissen jetzt (was Autoren in der Literatur berühmten Namens, ein Rocco Rodio, ein P. Martini, Paolucci u. A. auch mit Bestimmtheit bezeugen *): dass solche Compositionen von den Capellsängern nur tiefer intonirt wurden; und zwar nach beliebiger Uebereinkunft, oder (wie weiland Ab. Baini, der Geschichtschreiber des grossen Palestrina, es ausdrückt) *al commodo delle loro voci*: Sie waren in Versetzung irgend eines Gesanges, vom Blatte, aus dem Stegreif in jede beliebige Tonlage, ungemein geübt**). — Am gewöhnlichsten geschah, bei den oben gezeigten chiavette, die Intonation in der Unterquarte, und es verdient in dieser Beziehung hier angemerkt zu werden, dass — seit der Einführung einer beständigen Orgelbegleitung in den Capellen, diese Versetzung, in den für sie gedruckten Auflegstimmen, gewöhnlich nur in dem für Organisten gedruckten *Bassus ad Organum*, mit der einfachen Formel: *a la quarta bassa*, — oder *per quartam deprimitur*, angezeigt

*) *P. Martini Saggio fond. prat. P. 1. p. 122.* u. f. *Paolucci Arte prat. T. 1. pag. 185, it. T. III p. 173 it. 215.*

**) Diese auf den ersten Blick fast wunderbar erscheinende Fertigkeit hatten die damaligen Capellsänger (*Cantores*, d. i. Musiker, andere gab es nicht) sich in und durch den Chorat angeeignet, welchen sie, in der Regel der Tonart, ohne Rücksicht auf höhere oder tiefere Intonation und ohne durch den häufig wechselnden Schlüssel gestört zu werden, überall erkennen und ausführten. Sie sangen dann vielleicht in *Cis-dur, Dis-moll, E-dur, Fis-moll u. m. dgl.*, ohne es zu wissen, vielweniger sich davon Rechenschaft abgeben zu können. Die Kunst unserer heutigen Sänger ist eine ganz andre, in vieler Hinsicht schwierigere, und wir haben wenig Ursache, die Alten darum zu bewundern, vielweniger sie zu beneiden.

wurde *). Für die Sänger war die Sache so gleichgültig, dass man es für überflüssig gehalten zu haben scheint, sie hiervon auch nur zu benachrichtigen.

Unsere hautigen Sänger darf man nicht mit der Zumuthung einer improvisirten höheren oder tieferen Intonation in Versuchung führen wollen; für sie müssen die Parti im eintretenden Falle vorbereitet, das ist vollständig, und zwar in eine moderne Tonleiter, umgeschrieben werden.

Dem Gesagten zufolge sollte nun die Umschreibung der in den *chiavette* geschriebenen Compositionen für uns in die Unterquarte geschehen; da findet es sich aber, dass für unsern Chor die Stimmen wieder zu tief gehalten sein würden: die Alten besetzten zu ihrer Zeit die Discant- und Alt-Partie mit Männern, die im Falset oder als *Alti naturali* (oder *Tenorini*) sangen, und also in der Höhe beschränkt waren; wir mit Knaben und Weibern, denen hinwieder die tiefe Lage allzu unbequem wäre **). Nun würden zwar Discantisten und

*) In den wiederholten Ausgaben, welche nach dem Ableben *Palestrina's*, von seinen Werken in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts erschienen sind, findet man schon einen unmittelbar voraetzten *Bassus ad Organum* für den Organisten dazu gedruckt.

**) Freilich hatten ordentlich gestiftete Capellen auch in jenen frühen Perioden ihre Chorknaben, eine Anstalt, welche, als die Pflanzschule künftiger Sänger, sorgfältig gepflegt wurde: allein die Kunst, Figuralmusik vom Blatte zu lesen, war vermöge der Schwierigkeit der äusserst complicirten und chicanirenden Mensural-Theorie damals von der Beschaffenheit, dass Knaben in der kurzen Frist weniger Jahre bis zu dem natürlichen Umschlagen der Stimme, die Brauchbarkeit für die Kapelle nicht hätten erreichen können; Frauen aber waren von dem Chor eben so wohl als von den Musikschulen ausgeschlossen. So ist es leicht zu erklären, dass damals auch der *Cantus* nur von sehr geübten, ja gelehrten Musikern, mithin von gereiften Männern angeführt werden konnte. Erst gegen das

Altisten, wie solche unser Chor dermal zur Verfügung hat, eine solche Composition sogar im Tone der Schrift, ohne sich sehr wehe zu thun, zur Noth ausführen können; allein, der verständige und gewissenhafte Anordner darf nicht einzelne Stimmen des Chores berücksichtigen wollen auf Kosten der Andern, und auf die Gefahr des Misslingens des Ganzen: Gewiss ist es, dass der Bass, gesungen von sogenannten Baritonisten (an welchen es freilich nirgends mangelt) durch die hohe Tonlage seine Bedeutsamkeit und seinen Ernst einbüssen würde; die eigentlichen (Sarastro-) Bassisten würden zur Noth ihr Trompetenregister ziehen, und die unglücklichen Tenoristen aber, beständig in der höheren und höchsten Stimmlage angestrengt, mussten vollends verzweifeln, und würden ganz zuverlässig durch arges Schreien, in dessen Folge durch das unausbleibliche Sinken der Stimmen, den Chor herabziehen und so die Ausführung zu Grunde richten*).

---

Ende des XVI. Jahrhunderts war die Tonschrift noch und noch so weit vereinfacht, und zugleich die Lehrmethode so weit gebessert, dass besonders geschickte Knaben zur Mitwirkung im Chor beigezogen werden konnten. Wenig später kamen dann allenfalls (wo man solche beziehen konnte) noch Castraten hinzu. Und von da an kommt einem bisweilen (besonders in Compositionen für getheilte Chöre) ein Sopran-Paar vor, höher geführt, als es früher (und immer noch in der Regel) gebräuchlich war. — In der Kammermusik hatte der Meister freiere Hand, wo vielleicht auch Frauen schon Theil nehmen konnten, solche unterhielt besonders der Hof zu Florenz (für Feste und Theater) in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts.

*) Man versuche nur (ein Mal für immer) ein kleines Fragment, z. B eine der überall bekannten *Missa papae Marcelli* des *Palestrina*, aus den hohen Versetzungs-Schlüsseln des Originales blos in die modernen umzuschreiben (ich meine die Schlüssel, in welchen wir jetzt allgemein die vier Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass zu schreiben und zu lesen gewohnt sind, auch ihnen regelmässig den

Alles wohl erwogen, und nachdem ich Mancherlei versucht, habe ich endlich gefunden, dass (im Allgemeinen) die Versetzung solcher Compositionen in die Unterterz (statt Unterquarte) einem Chor unsrer Sänger noch am besten zusagt; und ich machte die Entdeckung, dass sich diese Versetzung, ohne an dem Original einen Notenkopf zu verrücken, wie mit einem Zauberschlag bewerkstelligen lässt: Setze ich neben die *chiavette* des Originals unsre gewöhnlichen und gewohnten (Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-) Schlüssel, mit der Vorzeichnung, welche der neu entstandenen Tonleiter *(der Unterterz)* unserm modernen System gemäss gebührt; — so habe ich das unversehrte Original, und zugleich dieselbe Composition *(ad libitum)* in die Unterterz versetzt, und zwar in einer für jeden Musiker unsrer Zeit verständlichen Partitur, vor Augen *).

Auf solche Weise versetzte ich:

*C-dur* . . . in *A-dur* mit ♯♯♯, oder in *As-dur* mit ♭♭♭♭;

*D-moll* . . . in *H-moll* mit ♯♯, selten in *B-moll* mit ♭♭♭♭♭;

*E-moll* . . . in *C-moll* mit ♭♭♭, selten in *Cis-moll* mit ♯♯♯♯;

*F-dur* . . . in *D-dur* mit ♯♯;

*G-dur* . . . in *E-dur* mit ♯♯♯♯; oder in *Es-dur* mit ♭♭♭;

*G-moll* . . . in *E-moll* mit ♯;

*A-moll* . . . in *F-moll* mit ♭♭♭♭, oder in *Fis-moll* mit ♯♯♯;

*B-dur* . . . in *G-dur* mit ♯.

---

Namen derselben Stimmen beilegen); — dann betrachte man die neue Partitur, und frage sich und Andere: ob es möglich, eine solche Partitur anzuachauen, ohne sich mit beiden Händen die Ohren zuzuhalten.

*) Gewöhnlich bediene ich mich (in der Partitur) für die neue Vorzeichnung einer farbigen Dinte, wodurch man an die geschehene Voraetzung stets erinnert wird.

Diese Versetzung, die ich in der Regel allgemein anwende, habe ich in den meisten Fällen auch für die Ausführung der Composition als die passendste befunden. Wie denn aber keine Regel ohne Ausnahme ist, so habe ich für den Zweck der Ausführung, oder zu angenehmerer Ansicht der Partitur (auch wohl, um den nicht immer mit Adepten der Musik besetzten Chor nicht in einer allzu chromatischen Vorzeichnung auf eine vielleicht gefährliche Probe zu stellen) niemals ein Bedenken getragen, manches Tonstück nur um Eine Tonstufe, ein anderes wieder wohl gar um die ganze Quarte herabzusetzen. (Ja, zuweilen ist es mir glaublich geworden, dass manches in ordinären Schlusseln geschriebene Stück, wegen besonders tiefer Haltung der Stimmen, schon von den damaligen Capell-Sängern übereinkömmlich sogar höher intonirt wurde.) Die Aufgabe ist endlich immer die: das Vermögen der Sänger, dann das gehörige Verhältniss (den Abstand) der Stimmen unter einander zu beobachten. Diesem letzteren Theil der Aufgabe ist oft nicht leicht zu entsprechen, weil man (in Folge der damaligen Organisation der Capellen) häufig den Alt beträchtlich tiefer geführt findet, als wir ihn heut zu Tage zu führen pflegen: und dennoch muss im Conflict die vorzüglichere Sorge dem Tenor zugewendet werden*).

Der Gebrauch der *chiavi trasportate* verlor sich erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, als die Tonsetzer, mit dem mittlerweile entstandenen System der neuen Tonarten bekannt und vertraut geworden, dahin gelangt waren, ihren Satz gleich in der Tonlage zu schreiben, in der sie ihn ausgeführt haben wollten. Der Zeitpunkt, von welchem das neue System zu datiren, ist nicht leicht zu bestimmen, weil es aus schwachen, oft ge-

*) Nicht ohne Grund hiess es ehemals *Tenor tonet tonum*: Kein begleitendes Bassinstrument, selbst nicht eine Orgel mit schwachen Registern rettet den Chor, wenn der Tenor über Vermögen angestrengt ist.

wagten, oft verzagten Versuchen hervorgegangen, sich langsam entwickelte. *Cyprian de Rore,* ein von den Italienern vergötterter Meister (*il divino*) — selbst ein Niederländer aus Hadrian Willaert's venetianischer Schule — war, so viel man weiss, der erste, der (um das Jahr 1550) den Gebrauch chromatisch alterirter Noten in der Composition zeigte. Das von ihm vorhandene Exempel, zu bizarr, um für mehr denn ein Curiosum zu gelten, konnte keinen Umschwung herbeiführen, kaum zu nachahmenden Versuchen ermuntern*). Indessen genügte es oft, nur eine neue Idee aufflackern zu sehen, um etwas daraus zu bilden. Wirklich fingen wenig später einige Tonsetzer an, in dem immer etwas freieren Style der damals in Aufnahme gekommenen Madrigale, ihren Satz in noch ungewohnten Tonlagen zu eröffnen und mit einiger Kühnheit sich in fremdartige Tonleitern mit Hilfe von ♯ oder ♭ zu versteigen. Mit grösserer Sicherheit, und nicht mehr ohne Selbstbewusstsein, verfolgten die Madrigalisten von 1600 herwärts diese Schreibart. Es konnte nicht mehr fehlen, dass man zu der Erwägung gelangte, dass man von jeder grossen oder kleinen Tonstufe (wie solche damals schon die Klavierinstrumente versinnlichten) ein eignes Diagramm bilden, und auf solche Weise nicht nur Tonstücke in jedem denkbaren Ton anlegen, sondern auch, harmonisch wie melodisch modulirend auf die mannigfaltigste Weise in mehr oder minder entfernte Tonarten übergehen könne. Die praktischen Lehrer halfen nach; es bildete sich ein System, und noch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts standen Meister auf, deren Werke im chromatischen Style, theils als geschriebene Compositionen, theils als Ausführungen auf der Orgel, von den Zeitgenossen mit Bewunderung vernommen wurden.

So war, in ihrem Beginn fast unbemerkt, die wich-

*) Man kann dieses Exempel in der »Galeria« unter dem Artikel „*de Rore*“ sehen.

tigste Neuerung, welche die Musik seit ihrem Aufleben in dem europäischen Abendlande bis dahin erfahren hatte — das neue System, nämlich das System der *neuen Tonarten* entstanden. Mit diesem erst errang die Musik jene *Spontaneität*, welche ihr, in den engen Kreis der alten Tonarten gebannt, immer noch gemangelt hatte, wenn gleich auch noch in dieser Schranke ein Genie, wie Palestrina, wunderbare Effecte hervorzubringen vermochte. Das neue System eröffnete dem Erfindungsgeiste genialischer Tonsetzer neue Bahnen, ein unbegrenztes Feld für den Ausdruck jedes Gedankens, jeder Erfindung, und durch den allmäligen Zuwachs die Effecte fördernder Mittel, durch Erfindung und stätige Verbesserung der Tonwerkzeuge und zunehmende Anschicklichkeit in deren Gebrauche, war es möglich, dass Tonsetzer, wie das XVIII. Jahrhundert sie sah, erstehen, und die Kunst jenen Grad der Vollkommenheit erreichen konnte, welcher diese Periode bezeichnet, und deren Grenze auch jetzt noch nicht ausgesteckt zu sein scheint. Sonderbarer Weise nur scheint der Umschwung, den die Musik dau neuen Tonarten verdankt, nicht überall begriffen, und besonders geschichtlich nicht genügsam hervorgehoben worden zu sein, da eben *von dort an*, eine neue Aera der Kunst — *die Periode der neueren Musik* im Gegensatz der *mittelalterlichen* — *hätte datirt werden* müssen*).

*) Doctor *Burney*, dessen „*General History of Musik*“, in vier Bänden bis 1789 reichend, noch zur Stunde das einzige Werk ist, das den Namen einer Geschichte der Musik wirklich verdient (da *Forkel's* unvollendete Geschichte kaum das Jahr 1550 erreicht), hat uns eine merkwürdige Probe mangelhafter Kenntniss des Wesens selbst der alten (römischen Kirchen-) Tonarten hinterlassen: Er findet irgendwo die Copie einer fünfstimmigen Motette von *Palestrina* (*Exaltabo te domine*) von der Hand eines neueren Copisten, in *D minore* mit der Vorzeichnung eines ♭ geschrieben. Er theilt sie dem Leser in *F maj.* umgeschrieben mit, indem er es so viel leichter

Doch man verzeihe diese vielleicht über die Grenze der Nothwendigkeit hinausgeführte Digression, und lasse mich

(„*much more pleasant*“) findet, und er meint sogar, sie möge wohl ursprünglich in diesem Tone geschrieben gewesen sein.“ Meinerseits fand ich, dass diese Composition, in *D min.* geschrieben *very little pleasant*, wohl aber abnehmable gewesen sein müsste. — Die Sache war klar; ein unwissender Copist hatte, an die Stelle der Schlüssel des alten Originals, die ihm allein bekannten modernen gesetzt, ohne sich um Gesang und Harmonie im geringsten zu kümmern. Der Doctor, dem (einem Engländer) schon die Materie von den alten Tonarten nicht geläufig war, und der zumal von den Versetzungen der alten Compositionen mittelst des *G*-(Violin-) Schlüssels nie Etwas erfahren hatte, war also dieses Mal von dem Copisten irre geführt. Indessen gelang es ihm, sogar ohne sein Wissen, durch seine Umschreibung selbst, die Composition *Palestrina's* in ihrer Urgestalt wieder herzustellen, und für sein Buch ein werthvolles Muster solch zu gewinnen. (Dass ich dieses dann erst wieder, nach dem von mir oben beschriebenen Verfahren, aus *F-dur* in die Unterterz *D-dur* versetzt, und in dieser dritten Gestalt eine sehr gelungene Aufführung erzielt, will ich hier nur noch im Vorbeigehen anzeigen.) Obige Thatsache wollte ich aber in der Absicht erzählen, um es zu erklären, wie ein vielseitig gelehrter und musikalischer Schriftsteller und Geschichtschreiber die Veranlassung übersehen konnte, seinen Lesern das neue System anzuzeigen, das ihm glaublich selbst nur für eine Fortbildung des alten, oder gar wohl mit diesem für identisch galt. — Auch anderwärts sind übrigens bei Burney alle Stücke, welche im Original den Violinschlüssel führten, ohne Versetzung, kaum in die modernen umgeschrieben, in so fern nicht verfälscht, aber die Partie nicht der Gattung von Stimmen zugeschrieben, die der Autor im Sinne hatte; Unter hunderl ähnlichen das Beispiel in der von Kühnel in Leipzig gedruckten Charwochen-Musik (*Musica sacra etc*), welche, in der Gestalt (wie sie von Burney herrührt) grossentheils als verfehlt anzusehen ist, indem, — abgesehen von der ganz unpracticablen hohen Tonlage der Composition, abgesehen auch von den oben so unpassenden als ungewohnten Schlüs-

zu dem Thema meiner heutigen Aufgabe — zu den Aenderungen an den Compositionen der alten Meister — zurückkehren, worüber mir noch Einiges zu sagen erübriget.

Bisheran war nur von den Verrückungen der Tonlage die Rede, welche uns, durch den Gebrauch ungewöhnlicher Schlüssel, unzweifelhaft angedeutet sind.

Ein gleiches Verfahren wird aber auch sonst, an manchen alten, nach Umständen auch wohl an neueren Compositionen, mit Rücksicht auf den Stimmungston, nöthig oder rathsam: zu allen Zeiten hat in verschiedenen Ländern, Städten oder Distrikten, eine grössere oder geringere Verschiedenheit des angenommenen Stimmungtones geherrscht: *Paolucci* (a. a. O. Seite 185) beschreibt uns eine ältere römische, eine venezianische und eine lombardische Stimmung, die von einander bis auf eine ganze Terze abweichend gewesen sein sollen; in Deutschland ist uns (wenigstens geschichtlich) der alte überhohe Cornet-Ton, der sehr hohe Chor-Ton und der tiefe Kammer-Ton noch in der Erinnerung: endlich wissen wir, dass wir seit etwa hundert Jahren mit unserm Orchester-Ton allmälig wieder bedeutend in die Höhe gegangen sind. Bedenken wir, mit einem Rückblick auf die hinterlassenen Werke der Autoren des XV. und XVI. Jahrhunderts, dass dermal auch unser Chor anders als damals bestellt ist, so ist die Nothwendigkeit einleuchtend, eine Composition aus jener Periode (vielleicht selbst eine solche unserer Zeit aus einem Lande, wo eine tiefere Stimmung üblich ist), sorgfältig zu prüfen, wenn es sich darum handelt, sie unserem Chor kehlengerecht zu machen. Auch solche, auf den verschie-

---

sein, — in den vierstimmigen Chören der Tenor vermisst wird. Man sehe daselbst das *Fratres*, oder das *Stabat mater*, wo, von den alten Original-Ausgaben ganz abweichend, die vier Stimmen eigenmächtig als Sopr. 1°, Sopr. 2°, Alto und Basso, statt Sopr. Alto, Tenor, Basso, überschrieben und notirt sind.

denen Stimmungston gegründete, völlig willkührliche (doch nicht ohne sorgfältige Ueberlegung beschlossene) Versetzungen kommen in meinen Sammlungen nicht selten vor.

Ueberall habe ich die geschehene Versetzung, nebst Schlüssel und Vorzeichnung des Originals, in meiner Partitur ausdrücklich angezeigt: durch blosses Umschreiben kann sich Jedermann, nach Belieben, das Original in seiner Urgestalt wieder herstellen*).

Da ich endlich auch bei sonst ganz unverändertem Original, ungewohnte Schlüssel in meinen Copien überall in die modernen umgeschrieben habe, so wird der kundige Musiker mir es Dank wissen, dass ich ihm hier Partituren zur Ansicht biete, die er auf den ersten Blick im Geiste auffasst, und wobei er nicht (wie bei *P. Martini, Paolucci, Hawkins, Burney* u. A.) durch obsolete Schlüssel beirrt wird.

Uebrigens besorge man nicht, durch die Versetzung in eine andere Tonlage den Character des Tonstückes zu ver-

*) Rücksichten, aus welchen vielleicht ein Herausgeber alter Musik Bedenken tragen könnte, Versetzungen vorzunehmen, waren bei mir (wie natürlich) kein Hinderniss. Doch ich möchte den achtbaren Herausgeber fragen, ob er es nicht thunlich fände, eine Versetzung (wenn er sie jedoch für erwünschlich erkennt) wenigstens in der Ueberschrift des betreffenden Stückes, in Art eines guten Satzes für den etwaigen Veranstalter einer Aufführung, ganz einfach anzudeuten? Uebrigens dürfte ihm vielleicht der Umstand nicht unbekannt sein, dass die gelehrtesten Theoretiker, Lehrer und Herausgeber unter den Italienern, ein *P. Martini* und *Paolucci*, selbst kein Bedenken getragen haben, Musterstücke mit vorgezeichneten ## (in *A-dur* und *D-dur* versetzt) abdrucken zu lassen. So der Erstere in dem III. Th. des *Saggio fondam. practico p 122*, der Andere in der *Arte prat di Contrapp.* im III. *Tomo* die Exempel Nr. 39, 40 und 41 aus den Messen von *Benevoli* in die Unterterze transponirt.

mischen: *H cis ‿d e fis‿g fis* oder *C d‿es f g‿as g;* oder *Cis dis‿e fis gis‿a gis,* oder, wie man es jetzt (besonders für den Vocal-Chor) am liebsten schreibt: *Des es‿fes ges as‿bb as* ist eben alles *primi toni*, so gut wie *Sanct Gregor's d e f g a b a*, nämlich nach guidonischer Solmisation: *re mi‿fa sol la‿fa la.* Endlich so übt der Sänger seine diatonische Tonleiter überall in gleicher Weise aus: für ihn giebt es keine schärfere und keine mildere Tonleiter; und nach unserer hohen Wiener Stimmung ist aus dem (vielleicht in irgend einer ausländischen tiefen Stimmung gedachten) *des es fes ges as bb as* gleich von selbst *d e f g a b a* geworden. — Gleichgiltig freilich wäre es nicht, wollte man z. B. die *Responsorien* der heiligen Woche in die hohen Chorden der Stimmen, dagegen eine Jubelhymne in die tiefste, daher dusterste Stimmlage versetzen; dadurch allerdings würde der Charakter des Tonstückes zerstört: die ## oder ♭♭ (auf dem Papier) ändern Nichts: sie sind wirklich nur eine Sache des „Costume's" — oft nur gelehrt thuender Ostentation; denn auf die Gefahr des Effekts möchte immerhin ein *De profundis* fünf #####, ein *Regina cæli lætare alleluja* sechs ♭♭♭♭♭♭, in der Vorzeichnung zur Schau tragen. *)

*) Wenn ich hier einer unbeschränkten Freiheit der Versetzung in beliebige Tonleitern das Wort rede, so beziehe ich dies (abgesehen von dem, was das Coelüme für sich irgend als in der Perlitur schicklich ansprechen mag) bloss auf den Effect unbegleiteter oder nur schwach begleiteter Vocal-Chöre (die Partitur braucht dem Eingeweihten nicht gezeigt zu werden: erräth er den Ton, so mache er sich selbst darüber sein Compliment; dem Laien bleibt der Gräuel verborgen.) Anders ist es mit einer von einem Orchester begleiteten Composition, welcher ich eine gleiche Freiheit zuzugestehen ein Bedenken tragen würde; auch habe ich in solchen, wo sie in meinen Sammlungen vorkommen, überall den Ton des Originals gewissenhaft beibehalten.

Jetzt noch einige Worte über die willkührlich (gewöhnlich auch mit farbiger Dinte) in den Partituren im Contexte eingerückten ♮, ♭ oder ♯: Bekanntlich waren die Alten sehr sparsam mit der Vorzeichnung, selbst das nothwendige ♭ war in gewissen Fällen nicht vorgezeichnet, ein zweites ♭ niemals; das ♮ war in der Vorzeichnung vollends *perhorrescirt*. Auch die durch die Modulation nothwendig bedingten Erhöhungen oder Verminderungen im Verfolge des Gesanges, zumal die Subsemitonien, liessen sie gewöhnlich unangezeigt: der erfahrene Sänger errieth (*subintelligirte*) sie, theils nach gewissen Regeln, theils nach dem richtigen Gefühle. Unsern Sängern muss man alle jetzt üblichen ♯, ♭ oder ♮ vorzeichnen, und auch die neu hinzukommenden an den betreffenden Stellen ansetzen, um Anständen bei der Aufführung vorzubeugen*). — Ein gegründeter Tadel trifft die oben benannten Herausgeber auch in dieser Beziehung: Sie haben bei Anfertigung der Partituren, die sie gewöhnlich aus den (nach altem Brauch und nach Regeln, die für uns verloren sind) gedruckten Einzelparten zusammensetzten, allzu oft unterlassen, dem Mangel der sogenannten Accidentalzeichen abzuhelfen, wodurch nicht selten die schönsten und edelsten Conceptionen der Meister uns unverständlich, ja in der Ausführung ganz abscheulich vorkommen! Ich, meines Orts, habe es immer nicht nur für erlaubt, sondern vielmehr für eine unserm Zeitgenossen schuldige Rücksicht, ja als eine Pflicht der

*) Auch nach Einführung der modernen Tonarten war es noch lange der Gebrauch, um Ein ♯ oder um Ein ♭ weniger in die Vorzeichnung zu setzen, als dies bei uns dermal die Schule fordert. So z. B. schrieb man noch lange *D-moll* ohne ♭, *G-moll* mit Einem ♭, *Es-dur* mit Zwei ♭♭, *A-dur* mit Zwei ♯♯ u. s. w. Und diese Art vorzuzeichnen wich unsrer neueren sogar erst um die Mitte des vorigen (XVIII.) Jahrhunderts.

Pietät für das Andenken und den Ruf der grossen alten Meister angesehen: den in ihren hinterlassenen Werken oft wahrzunehmenden (gewiss nur scheinbaren) Härten, zeitgemäss, nach den Forderungen eines gesunden Ohres abzuhelfen.

Das

# musikalische System der Griechen

## in seiner Urgestalt.

*Aus den Tonregistern des Alypius zum ersten Male entwickelt von Dr. C. Fortlage, ausserordentlichem Professor der Philosophie in Jena. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1847. (140 Seiten in gr. 4. nebst 2 Tabellen.)*

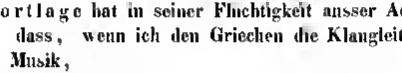
Recensent fühlt sich schon nach einmaligem Durchlesen der vorliegenden Schrift gemüthigt, seine hier mitgetheilten Bemerkungen damit einzuleiten, dass es ihm nach dem ersten Eindruck, welchen diese auf ihn gemacht, vorläufig nicht darum zu thun gewesen, das Werk des Herrn Prof. Fortlage Satz für Satz zu mustern, sondern dass er sich vielmehr nur darauf beschränken will, einige Hauptstellen desselben hervorzuheben, durch deren nähere Prüfung am sichersten der Werth des Ganzen beurtheilt werden kann.

§. 1.

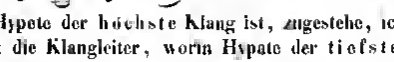
„Auf eine noch kuhnere, aber auch noch viel unstatt-
„haftere Weise sucht v. Drieberg die harmonische Ton-
„leiter der Alten unserem Ohre mehr mundgerecht zu
„machen, indem er (und zwar, wie es scheint, bloss ihr
„zu Gefallen) das ganze Tonsystem der Alten oberst zu
„unterst kehrte, und Alles, was bisher für hoch gegolten
„hatte, tief machte. Aber damit eine solche Erklärung
„möglich werde, muss erst eine psychologische Umwand-
„lung von solcher Grösse mit unserer ganzen Seele vor
„sich gehen, dass uns die tiefen Basstöne in der Musik
„schneidend und spitz, und die hohen Sopranöne grob
„und schwer erscheinen. Denn nur unter dieser Bedingung

„lässt sich βάρυς mit hoch, und ὄξυς mit tief übersetzen, wie Herr v. Drieberg thut.“

Die Art, wie Herr Fortlage gegen mich auftritt, verzeihe ich ihm, nicht aber, dass er behauptet, ich hätte βάρυς mit hoch und ὄξυς mit tief übersetzt: denn er sagt eine Unwahrheit. Nie habe ich wirklich tiefe Klänge hoch, und wirklich hohe Klänge tief genennt, und doch nur wenn ich dies gethan hätte, würde die „psychologische Umwandlung mit unserer ganzen Seele“ nothwendig geworden sein. Herr Fortlage hat in seiner Flüchtigkeit ausser Acht gelassen, dass, wenn ich den Griechen die Klangleiter der neueren Musik,



worin Hypate der höchste Klang ist, zugestehe, ich ihnen dadurch die Klangleiter, worin Hypate der tiefste Klang ist,



keineswegs nehme. Im Gegentheil führe ich unwiderlegbare Beweise auf, dass die Griechen beide Klangleitern annahmen, und die erste: die Klangleiter des Gesanges, die andere: die Klangleiter der Instrumente nannten. Hätte Herr Fortlage seinen Vorgängern nicht Alles ohne Prüfung geglaubt, so würde er entdeckt haben, dass nicht ich, sondern er selbst, das ganze Tonsystem der Alten oberst zu unterst kehrt, sobald er die Klangleiter der Instrumente als die alleinige annimmt. Er brauchte z. B. nur die Lagen der Tonarten und Octavengattungen mit einander zu vergleichen, so würde sich ihm gezeigt haben, dass in der Klangleiter des Gesanges die Tonarten und Octavengattungen auf die nämlichen Grenzklänge fallen, und also die hypodorische Octavengattung die tiefste ist, in der Klangleiter der Instrumente aber umgekehrt die hypodorische Octavengattung die höchste, die mixolydische die tiefste ist. Eben so hätte Herr Fortlage, als er (S. 24)

Hypate hypaton durch: Tiefster der tiefen Töne übersetzte, stutzig werden sollen, da er doch wissen muss, dass Ὕπατος im Lateinischen immer durch Summus und Supremus (der Höchste, der Oberste) ausgedrückt wird.

§. 2.

„Wenn die chromatische Tonleiter der dorischen Octave bisher hart und melodisch gelautet hatte, z. B. „*a b h d e fis a*, so lautete sie nun nach Herr von Drieberg, viel weicher und melodischer: *a gis g e d cis a*. „Wenn die Alten Gefallen daran gefunden hätten, in dieser schmeichlerisch milden Art Melodien zu singen, so „wurde sich darüber Niemand zu verwundern haben, und „das Räthsel der chromatischen Tonleiter wäre mit einem „Male und auf die kürzeste Weise als gelöst anzusehen „gewesen."

Der geistreiche Kiesewetter von Wiesenbrunn sagt in einem seiner Werke: „Meines Ortes traue ich den Griechen des Alterthums ein viel zu richtiges Gefühl zu, als dass ich mich überreden könnte, sie hätten von dem holprigen chromatischen, oder von dem träg heulenden enharmonischen Klanggeschlechte in der Ausübung der Kunst wirklich jemals Gebrauch gemacht. Ich schliesse mich hier an Drieberg an, der — der Beste vielleicht unter den Commentatoren der altgriechischen Musik — den Muth gehabt hat, dieses Heterodoxon öffentlich auszusprechen." Herr Fortlage hätte also seine Witzeleien füglich ersparen können, da sie gar keinen erfassbaren Sinn enthalten; denn wie ist es denkbar, dass durch die fallende Fortschreitung derselben Klangleiter ein harmonisches Räthsel gelöst werden kann?

§. 3.

„Das lügnerische Vexirspiel mit den enharmonischen „chromatischen Tetrachorden ist ein höchst belehrendes „historisches Actenstück in Beziehung auf die Geschichte „der Irrthümer. Man sieht daran als an einem recht auf„fallenden Beispiel, wie eine Sache, welcher man einmal

„historischen Glauben schenkt, geradezu aussehen darf, „wie sie will; je widersinniger sie aussieht, ein desto „lockenderer Gegenstand wird sie dem Scharfsinn. Bis zu „letzt die wissenschaftliche Forschung sich des alten Un- „sinns bemeistert, und darin wider alles Verhoffen, ein „zwar verstümmeltes, aber auch noch in seiner Verstüm- „melung höchst schätzenswerthes Document der wirkli- „chen frühesten Zustände des musikalischen Systems der „Griechen entdeckt. Hiermit ist denn das bisherige Grund- „hinderniss eines Verständnisses der antiken Musik besei- „tigt und aus dem Wege geräumt."

Herr Fortlage hat Recht, wenn er die Annahme der neueren Gelehrten: die Griechen hätten ihre enharmonischen Tonstücke in der Klangleiter des verdichteten Geschlechtes ausgeführt, das Grundhinderniss eines Verständnisses der antiken Musik nennt. Allein dieses Grundhinderniss wurde von mir schon vor gar langer Zeit beseitigt und aus dem Wege geräumt, und zwar dadurch, dass ich nachwies: die verdichteten Geschlechte seien bloss eine theoretisch-mathematische Einrichtung. Denn in der Mathematik giebt es viele Annahmen, die practisch unausführbar sind. So heisst es z. B. in der Geometrie: Eine Linie ist eine Länge ohne Breite; wer nun hiernach annimmt: die griechischen Tischler hätten Linien ohne Breite anzufertigen gewusst, der behauptet nichts Ungereimteres, als wenn unsere Gelehrten behaupten: die griechischen Musiker hätten das Enharmonische durch zwei Vierteltöne und die grosse Terz fortschreitend gesungen und gespielt. Die Griechen selbst behaupten dies nirgends; denn wenn ihre Theoretiker sagen: „das enharmonische Geschlecht wird gesungen durch zwei Vierteltöne und eine zusammengesetzte grosse Terz", so ist dieses Singen nichts als ein Kunstausdruck, den wir durch: fortschreiten ersetzen können. Ferner sagt Ptolemäus (lib. 2 cap. 15) ausdrücklich: das diatonische Geschlecht sei das einzige, welches in seiner Urgestalt ausgeübt werden könne, die anderen beiden Geschlechte würden dagegen erst durch die Vermischung mit dem Diatonischen praktisch

anwendbar. Auch ist von mir bewiesen worden, die enharmonisch-diatonische Vermischung habe darin bestanden, dass die diatonischen Geschlechtsklänge (in *C-dur* *e* und *a*) um einen Viertelton erniedrigt wurden, wodurch eine veredelte Mollklangleiter entstanden sei. Wie hat denn nun aber Hr. Fortlage das Grundhinderniss eines Verständnisses der antiken Musik beseitigt und aus dem Wege geräumt? etwa dadurch, dass er den Ausspruch hinstellt: die enharmonischen und chromatischen Tetrachorden seien ein lügnerisches Vexirspiel? Unmöglich! denn solche Aussprüche wollen bewiesen sein, und Beweise giebt uns Herr Fortlage nicht.

## §. 4.

„Man denke sich zunächst eine Claviatur von lauter „Untertasten, auf welcher in herabschreitender Ordnung „die Tonleiter gespielt wird. Diese Tonleiter nennen wir „*C-dur*, die Griechen nannten sie die Lydische.

*c h a g f e d c.*

„Nehmen wir hingegen statt des Tones *c* den Ton *a* zum „Ruhepunkt dieser Tonleiter, so nennen wir sie nicht „mehr *C-dur*, sondern *A-moll*. Auch diese Vorstellung „war den Alten geläufig, und sie nannten diese Tonleiter „die hypodorische.

*a g f e d c h a.*

„Hierbei lässt die moderne Musik es bewenden, weil „sie nicht mehr als zwei Tonleitern für mög„lich hält. Die Alten aber gingen weiter, und erschöpf„ten die sämmtlichen fünf hier noch übrig bleibenden Fälle.“

Hier zeigt sich Herr Fortlage als ein rechter Gelehrter — er schreibt weg über die griechische Musik, und kennt die neuere nicht. Jeder Musiker wird laut auflachen, wenn er liest: die neuere Musik halte nicht mehr als zwei Klangleitern, die von *c* zu *c* und von *a* zu *a*, für möglich, die von *d* zu *d*, von *e* zu *e*, von *f* zu *f* u. s. w. für unmöglich. Man sieht indessen leicht durch, dass Herr Fortlage die beiden Geschlechtsklangleitern im Sinne ge-

habt hat. Dies würde ihm auch selbst klar geworden sein, wenn er sie in steigender Ordnung

*c d e f g a h c*

*a h c d e fis gis a*

vorgestellt hätte; denn die Klangleiter *a h c d e f g a* gehört nicht dem Moll- sondern dem Durgeschlechte an.

§. 5.

„Während alle antiken Musiker die wohlklingenden In-
„tervalle ordnen in ὁμόφωνα (Primen), ἀντίφωνα (Oc-
„taven und Doppeloctaven) und in σύμφωνα (reine Quin-
„ten, Quarten, Undecimen und Duodecimen), bezeichnen sie
„alle übrigen Intervalle als διάφωνα oder Dissonanzen."

Es hat seine Richtigkeit, dass die Griechen nur die Quarte, Quinte und Octave Symphonien, alle übrigen Intervalle aber Diaphonien nennen. Wenn jedoch Herr Fortlage voraussetzt, sie hätten unter Symphonien wohlklingende (consonirende), und unter Diaphonien übelklingende (dissonirende) Intervalle verstanden, so burdet er ihnen eine schreiende Ungereimtheit auf; denn hiernach müssten sie ja die Terzen und Sexten übelklingend gefunden haben. Nun sagt aber Porphyrius (p. 286): „Emmelische (wohlklingende) Intervalle sind, die dem Gehör angenehm erscheinen, ekmelische (übelklingende) Intervalle, die das Gegentheil bewirken. Intervalle aber, die diaphonisch sind, sind desshalb nicht auch übelklingend zugleich, so wie Intervalle, die wohlklingend sind nicht auch zugleich symphonisch zu sein brauchen. Alle übelklingenden Intervalle sind zwar zugleich auch diaphonisch, nicht aber umgekehrt alle diaphonischen Intervalle auch übelklingend." In Folge dieser Stelle haben die Griechen die Erlaubniss zurück erhalten, die Terzen und Sexten wohlklingend zu finden. Wenn sie aber unsere Consonanzen und Dissonanzen emmelische und ekmelische Intervalle nennen, was verstehen sie denn unter Symphonien und Diaphonien? Ja, das ist einem Gelehrten sehr schwer begreiflich zu machen. Ich will es jedoch versuchen. Symphonien sind, die einen Stimmungspunkt haben, Diaphonien, denen

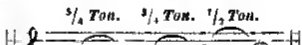
der Stimmungston fehlt. Wenn wir z. B. die höhere Saite einer zu kleinen Quinte immer mehr und mehr anziehen, so kommen wir endlich auf einen Punkt der Stimmung, wo wir mit Sicherheit fühlen, das Intervall habe hier seine Naturgrösse erreicht — das ist der Stimmungspunkt. Verfahren wir aber mit einer zu kleinen Terz auf dieselbe Art, so treffen wir auf keinen solchen Stimmungspunkt. Symphonien sind demnach Intervalle, vermittelst welcher ein Instrument zu stimmen ist, und wesshalb Aristoxenus sie auch Maass-intervalle nennt. — Eine zweite, wenn gleich viel weniger wichtige, Ungereimtheit bürdet Herr Fortlage den Griechen auf, wenn er behauptet: sie hätten die Homophonie (Prime) als ein Intervall betrachtet. Ich ersuche ihn, mir die Stelle zu nennen, aus welcher er diese Nachricht geschöpft hat.

§. 6.

„Aristuxenus und der ihn abschreibende Plu-„tarch behaupten fast in einem Athem hin: das enhar-„monische System sei älter als das diatonische, und so-„dann wieder: das diatonische System sei das älteste im „Menschengeschlecht gewesen. Dennoch hatten diese und „ähnliche Widersprüche und Widersinnigkeiten noch nicht „bei den Forschern diejenige heilsame Verzweiflung her-„vorgerufen, womit man einen mit Widersinn und Irrsinn „geschwängerten Boden als zur wissenschaftlichen For-„schung gänzlich untauglich verlässt."

Die Griechen nehmen, ausser den drei harmonischen Geschlechten, noch sechs harmonische Schattirungen (χρόαι) an, nämlich eine enharmonische, drei chromatische und zwei diatonische. Die chromatischen Schattirungen heissen: die tonische, die anderthalbige und die weiche. Von den diatonischen Schattirungen wird die eine ebenfalls die weiche, die andere aber die starke genannt. Die enharmonische Schattirung ist einerlei mit dem Geschlecht, und dasselbe gilt auch von der starken diatonischen. In der weichen diatonischen Schattirung wurde aber der Ge-

schlechtsklang um einen Viertelton erhöht, welches ich in nachstehendem Beispiel durch ein einfaches ✕ bezeichne.




Wenn nun Aristoxenus erst sagt: das enharmonische System sei älter, als das diatonische, so stellt er hier die enharmonische Schattirung der weichen diatonischen entgegen: wenn er aber wieder sagt: das diatonische System sei das älteste im Menschengeschlecht, so versteht er darunter das diatonische Geschlecht. Diese Auflösung des scheinbaren Widerspruchs würde auch Herr Fortlage gefunden haben, wenn seine Flüchtigkeit ihn nicht daran verhindert hätte.

## §. 7.

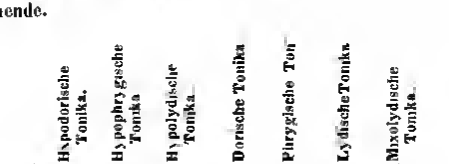
„Es bleiben uns sodann nur die vom ganzen Alter„thum anerkannten sieben Tonarten übrig. Unter hoch „Hypodorisch werde demnach verstanden das Hypojasti„sche. Denn dies ist nichts als die um einen Halbton er„höhte Hypolorische Tonart. Unter hoch Hypophrygisch „werde verstanden das Hypoäolische. Denn dies ist nichts „als die um einen Halbton erhöhte Hypophrygische Ton„art. Unter hoch Dorisch werde verstanden das Jastische. „Denn dies ist nichts als die um einen Halbton erhöhete „dorische Tonart. Unter hoch Phrygisch werde verstan„den das Aeolische. Denn dies ist nichts als die um einen „Halbton erhöhete Phrygische Tonart. Unter hoch Mixo„lydisch werde verstanden das Hyperjastische. Denn dies „ist nichts als die um einen Halbton erhöhete Mixolydi„sche (hyperlorische) Tonart. Es giebt dann im System „der zwölf Tonarten nur zwei, welche nicht auf eine erhöhte „Stufe gehoben werden können, nämlich die Lydische und „Hypolydische, während sich alle übrigen in einen höheren „und tieferen Ton unterscheiden."

Es ist richtig, dass anfänglich die Griechen nur Namen für die sieben Tonarten hatten, deren Tonika auf die Klänge

des siebensaitigen Grundsystems fallen, und dass sie die fünf dazwischenliegenden Tonarten durch den Beisatz hoch und tief unterschieden. So sagt Euklides: „Tonarten giebt es 1) zwei Mixolydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die höhere auch die Hyperjastische, die tiefere auch die Hyperdorische heisst. 2) Zwei Lydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Aeolische genannt wird. 3) Zwei Phrygische, eine höhere und eine tiefere, von welchen auch die tiefere die Jestische heisst. 4) Eine Dorische. 5) Zwei Hypolydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Hypoäolische genannt wird. 6) Zwei Hypophrygische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Hypojastische heisst. 7) Eine Dorische, welche die tiefste von allen ist.“

Hiermit stimmen aber die Benennungen, welche Herr Fortlage den griechischen Tonarten beilegt, ganz und gar nicht überein. Glaubte Herr Fortlage, etwas zu gewinnen, wenn er die Tonarten, deren Tonika auf die Obertasten der Claviatur fallen, durch hoch und tief unterschied, so musste er doch wenigstens darin den Alten folgen, und nicht Benennungen aufführen, die niemals bei den Griechen im Gebrauch waren. Eben so durfte er nicht annehmen: hoch Dorisch z. B. sei nichts als die um einen Halbton erhöhete dorische Tonart; denn eben so gut konnte man auch sagen: die dorische Tonart sei nichts als die um eine Quarte erhöhete Hypodorische Tonart u. s. w. Dann aber würde es nur eine einzige Tonart geben, und das anzunehmen, wäre ungereimt. Der Irrthum des Herrn Fortlage hat grösstentheils darin seinen Grund, dass er den griechischen Tonarten eine falsche Lage im neueren Tonsystem anweist — ich will versuchen, ihn davon zu überzeugen. Alle griechischen Schriftsteller nehmen an: die Hypodorische Tonart sei die tiefste, die Hypophrygische liege um einen ganzen Ton, die Hypolydische um eine grosse Terz, die Dorische um eine Quarte, die Phrygische um eine Quinte, die Lydische um eine grosse Sexte, die Mixolydische (Hyperdorische) um eine kleine Septime höher als die Hypodorische

Nehmen wir nun die Toniken dieser sieben Tonarten, und suchen auf den Untertasten der Claviatur eine dieser Angabe entsprechende Lage, so finden wir keine andere als die nachstehende.




## §. 8.

„Wir haben nun allerdings Nachrichten, dass die alten „Instrumente, welche anfangs acht Saiten hatten, allmäh„lig von da auf neun, zehn Saiten, und darüber sich ver„mehrten. Es liegt aber in der Construction des Dori„schen Enneachords ein System von Tonscalen einge„schlossen, welches sich jedem nachdenkenden Spieler des „neunsaitigen Instruments mit der Nothwendigkeit ent„hüllen musste, welche den Denkgesetzen inwohnt."

Ist es wahr, dass die Griechen ihrer praktischen Musik die Klangleiter mit tiefer Hypate (§. 1) zum Grunde legten; ist es wahr, dass sie das Chromatische durch zwei Halbtöne und die kleine Terz, das Enharmonische durch zwei Vierteltöne und die grosse Terz fortschreitend sangen; ist es wahr, dass ihre Instrumente Jahrhunderte lang nur sieben, und dann wieder Jahrhunderte lang nur acht Saiten hatten u. s. w., so ist die griechische Musik nicht werth, dass noch Jemand ein Wort darüber schreibt. Wie sind denn aber unsere Gelehrten zu diesen Nachrichten gekommen? Ich antworte: Weil sie wie die Kinder alles wörtlich nehmen, was sie in den Schriften der Alten auffinden. Darin wird nun freilich von einer siebensaitigen, achtsaitigen, neunsaitigen Lyra u. s. w. gesprochen; hätten aber die leichtgläubigen Männer diejenigen Stellen damit verglichen, wo die Alten vom Grundsystem (σύστημα τέ-

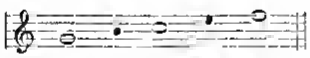
λειον) sprechen, so traue ich ihnen so viel Scharfsinn zu, dass sie gefunden *haben* würden: die siebensaitige und achtsaitige Lyra sei mit dem siebensaitigen und achtsaitigen Grundsystem eins und dasselbe, und dass in diesem Falle der Ausdruck Lyra niemals ein wirkliches Instrument bezeichnet habe. Versicherte man uns, die Irokesen und Botokuden hätten nur Instrumente mit sieben und acht Saiten, so wurden wir uns darüber gar nicht wundern: wenn uns aber die Gelehrten von dem geist- und kunstreichsten Volke der Welt das nämliche berichten, und nachweisen, Aristoteles und Aristoxenus, die doch zur Zeit der höchsten Blüthe der griechischen Musik lebten, hätten ebenfalls nur auf einer achtsaitigen Lyra gespielt, so muss dies jeden denkenden Menschen in Erstaunen setzen. Dennoch bleibt Herr Fortlage, der uns (§. 3) den Rath ertheilt: Man müsse einen mit Widersinn und Irrsinn geschwängerten Boden als zur wissenschaftlichen Forschung gänzlich untauglich verlassen, ruhig auf diesem Boden stehen, und merkt es nicht, dass sein neunsaitiges Irokesen-Instrument ebenfalls dem Widersinn und Irrsinn angehört.

§. 9.

„Plutarch lässt den Aristoxenus behaupten, „Olympus habe das enharmonische Geschlecht dadurch „erfunden, dass er es schön gefunden habe, wenn man „in den Tetrachorden den Lichanos auslasse. Diese Weise, „welche sich in Trichorden statt in Tetrachorden be„wegte, habe man den Spondeios genannt.“

Bürette war der erste, welcher die Stelle des Plutarch erklärte, und daraus nachstehende Klangleiter entwickelte:

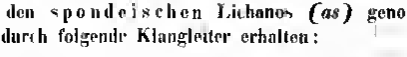
*a.*



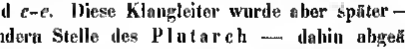
worin in jedem Tetrachord der zweite Klang ausfällt. Hier zeigt sich nun abermals, dass unsere Gelehrten, den Kindern gleich, alles wörtlich nehmen: denn Plutarch sagt

allerdings: „Als Olympus im diatonischen Geschlecht spielte, ging er zum öftern von Paramese und Mese zur Paripate über, ohne den diatonischen Lichanos zu berühren.“ Wären aber Burette und seine Nachschreiber nicht so gar leicht zu befriedigen gewesen, so würden sie gefunden haben, dass, da Plutarch fortwährend von spondeischen Tetrachorden, niemals aber von Trichorden spricht, das Auslassen des Lichanos bloss anzeigt: Olympus habe statt des diatonischen Lichanos *(a)*, den spondeischen Lichanos *(as)* genommen, und dadurch folgende Klangleiter erhalten:

*b.*



Auch würde ihnen nicht entgangen sein, dass Plutarch mehrere Eigenthümlichkeiten der spondeischen Klangleiter angiebt. So sagt er erstens: man könne sie für eine chromatische halten. Dies passt nun keineswegs auf die Klangleiter bei *a)*. Zweitens sagt er; die spondeische Klangleiter sei unmelodisch (ekmeles), weil darin zwei grosse Terzen auf einander folgten. Davon zeigt sich ebenfalls keine Spur in der Klangleiter bei *a)*. Dagegen finden wir beide Eigenthümlichkeiten in der Klangleiter bei *b)*: denn in derselben besteht wirklich jedes Tetrachord aus zwei Halbtönen und der kleinen Terz, und zwar im unteren Tetrachord aus den Halbtönen *g–as* und *h–c*, und der kleinen Terz *as (gis)–h*. Die beiden auf einander folgenden grossen Terzen aber sind *as–c* und *c–e*. Diese Klangleiter wurde aber später — nach einer andern Stelle des Plutarch — dahin abgeändert, dass im oberen Tetrachord *d* wieder hergestellt und *es* statt *e* genommen wurde, wodurch die nachstehende Klangleiter entstand:



in welcher wir unser Mollgeschlecht erkennen. — Mit den Trichorden des Herrn Fortlage steht es also sehr schlecht.

§. 10.

„Der Schlüssel zum alten und ächten enharmonischen „System besteht aus zwei hypodorischen Tonlei„tern, deren eine um einen Halbton höher läuft als die „andere. Wer also im Besitz dieses Schlüssels ist, der „besitzt in ihm zugleich das System der Enharmonik. „Doch bemerken wir zunächst, dass die Schlüsseltonlei„ter in ihrer reinen Gestalt nirgends bei Alypius vor„kommt.“

Nach dem vorigen §. besteht „der Schlüssel zum alten und ächten enharmonischen System“ darin, dass Olympus in der diatonischen Klangleiter des siebensaitigen Grundsystems die Klänge *a* und *d* um einen halben Ton erniedrigte. Herr Fortlage hat aber einen neuen Schlüssel erfunden, dieser „besteht aus zwei hypodorischen Tonleitern, deren eine um einen Halbton höher läuft als die andere.“ Er beklagt es aber, „dass diese Schlüsseltonleiter in ihrer reinen Gestalt nirgends bei Alypius vorkommt.“ Das ist ein Irrthum, sie kommt ganz vollständig bei Alypius vor — Herr Fortlage braucht ja nur (nach §. 6) die hypodorische Klangleiter die koch Hypodorische zu nennen. Der Schlüssel des Herrn Fortlage ist also vorhanden; allein er schliesst nicht; denn wenn man auch seine Schrift zehnmal durchliest, so kommt man doch nicht dahinter, was er unter „System der Enharmonik“ verstekt. Zu vermuthen aber ist, dass er das diatonische Geschlecht, in der Klangleiter der Instrumente, dafür hält.

§. 11.

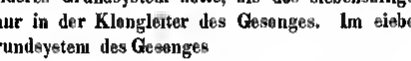
„Der überaus schmale und wortkarge, aber auch „überaus sichere, felsenfeste und unzweideutige Boden, „sind die musikalischen Notenregister des Alypius, „welche sich eben so sehr durch eine bewundernswürdige „innere Gesetzmässigkeit und Consequenz auszeichnen. „Nirgends findet hier der geringste Widerspruch, nirgends „die kleinste Abweichung von irgend einer Bedeutung „Statt. Dazu hat diese Sache auch eine doppelte Controlle

„ihrer eigenen Richtigkeit in sich selbst. Denn erstlich „hat sich Alypius nicht begnügt, einen jeden Ton des „Systems neben seinem technischen Ausdruck im System „der Musik mit seinem Notenzeichen zu versehen, son„dern er hat auch die Gestalt dieses Notenzeichens jedes„mal nebenbei in Worten beschrieben, so dass sich der „Gedanke, als sei die räthselhafte Verwirrung durch Cor„ruptur entstanden, als unstatthaft und unmöglich aus„schliesst."

Wie wir sehen, macht Herr Fortlage ein gewaltiges Aufheben von der hohen Wichtigkeit der Alypischen Notenregister. Weshalb doch? Glaubt er etwa, sie würden ihm Aufschlüsse über die griechische Musik selbst geben? Dann irrt er sich — er wird darin nichts anders finden: als die Klangleiter der drei harmonischen Geschlechte, und die kennen wir ja längst. Ferner sehen wir, dass Hr. Fortlage von dem verdorbenen Zustande, in welchem diese Notenregister zu uns gekommen sind, nichts wissen will, sondern dass er im Gegentheil behauptet: sie zeichneten sich eben so sehr aus durch eine bewunderungswürdige innere Gesetzmässigkeit, als durch Consequenz, und nirgends finde sich der geringste Widerspruch. Wie? ist es denn kein Widerspruch, dass die enharmonischen und chromatischen Klangleitern dieselbe Bezeichnung haben? liegt nicht hier klar am Tage, dass jedesmal die beiden Buchstaben, welche im Enharmonischen einen Vierteilton, einen halben Ton, eine grosse Terz bezeichnen, im Chromatischen einen halben Ton, einen ganzen Ton und eine kleine Terz bezeichnen müssen? Herr Fortlage meint zwar: die Alypischen Notenregister wären desshalb ein überaus sicherer, felsenfester und unzweideutiger Boden, weil Alypius sich nicht begnügt habe, einen jeden Ton neben seinem technischem Ausdruck im System der Musik mit seinen Notenzeichen zu versehen, sondern er habe auch die Gestalt dieses Notenzeichens jedesmal in Worten beschrieben. Aber wer sagt ihm denn, dass Alypius wirklich selbst die Beschreibung der Notenzeichen gemacht hat? Ist es nicht viel wahrscheinlicher anzu-

nehmen, dass irgend ein Gelehrter das verderbene Bruchstück des Alypischen Werkes auffand, es nach seinem Gutdünken restaurirte, und die Beschreibung der Noten beifügte? Denn nur so und nicht anders lässt sich „die räthselhafte Verwirrung", die Herr Fertage so sehr bewundert, erklären.

Dass die Erfindung der griechischen Notenschrift lange vor Pythagoras stattfand, ist erwiesen. Hieraus folgt aber, dass zu jener Zeit weder das echtsaitige Grundsystem, noch die Klangleiter der Instrumente — da beides Erfindungen der Pythagoräer sind — bekannt waren, und dass man daher kein anderes Grundsystem hatte, als das siebensaitige, und zwar nur in der Klangleiter des Gesanges. Im siebensaitigen Grundsystem des Gesanges

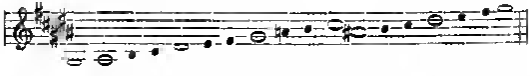


ist aber Hypate der höchste und erste Klang. Der Erfinder der Notenschrift wird also diesen höchsten und ersten Klang mit *A* bezeichnet, und von hier aus das Alphabet abwärts, und durch Vierteltöne fortschreitend, gebraucht haben, und dies zwar in der Urtonart, welche bei den Griechen die Dorische, bei uns aber die Tonart *C* genannt wird. Im siebensaitigen Grundsystem der Tonart *C* ist aber *f* der höchste Klang. Hiernach sollen also von den griechischen Klangbuchstaben: A auf unser *f*, Γ auf unser *e*, E auf unser *es* und *dis*, H auf unser *d*, I auf unser *des* und *cis*, Λ auf unser *c*, N auf unser *h*, O auf unser *b* und *ais*, P auf unser *a* u. s. w. Die dazwischen liegenden Buchstaben, nämlich B Δ Z Θ K Ξ Π u. s. w. sollen aber auf enharmonische Klänge. Um nun zu prüfen, ob diese Annahme sich bestätigt, wollen wir die fünfzehn Tonarten des diatonischen Geschlechtes in Noten darstellen, und dann beim Alypius nachsehen, ob er in seinen Registern wirklich alle *f*-Klänge mit A bezeichnet. Noch ist zu bemerken, dass Alypius die Tonarten im veränderlichen (modulirenden)

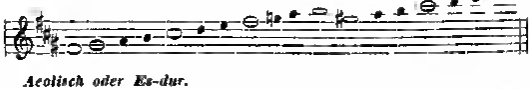
Grundsystem der Instrumente, und zwar in nachstehender Folge, darstellt.

*Lydisch oder E-dur.*

*Hypolydisch oder H-dur.*



*Hyperlydisch oder A-dur.*

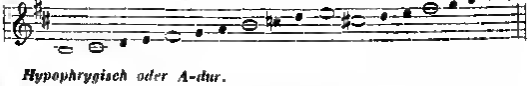


*Aeolisch oder Es-dur.*

*Hypodolisch oder B-dur.*

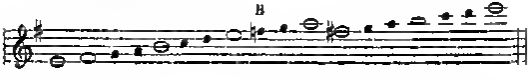
*Hyperdolisch oder As-dur.*

*Phrygisch oder D-dur.*

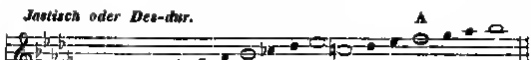


*Hypophrygisch oder A-dur.*

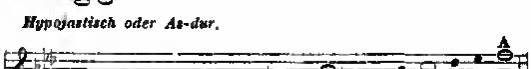
*Hyperphrygisch oder G-dur*



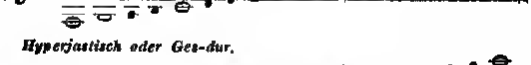
*Jastisch oder Des-dur.*



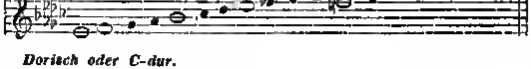

*Hypojastisch oder As-dur.*



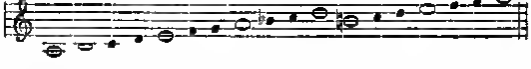

*Hyperjastisch oder Ges-dur.*




*Dorisch oder C-dur.*




*Hypodorisch oder G-dur.*



*Hyperdorisch oder F-dur.*

Hier sehen wir, dass *f* in der That acht Mal mit *A*, dreimal aber auch mit *B* bezeichnet ist, und dass sogar in der hyperdorischen Klangleiter Paranete synemmenon ein *A* und Trite diezeugmenon ein *B* hat. Dies kann unmöglich „eine bewundernswürdige innere Gesetzmässigkeit“ sein, da in der äolischen Klangleiter sowohl Nete synemmenon als Paranete diezeugmenon mit *A* bezeichnet sind. Wir dürfen also ohne Weiteres annehmen, die drei *B*, statt *A*, seien falsche Noten, welches sich auch schon daraus ergiebt, weil *B* nur auf einen harmonischen Klang fallen kann, sobald — was doch ausgemacht ist — das Alphabet durch Vierteltöne fortschreitet. Will man jetzt auch die Bezeichnung der von *A* abwärts folgenden Klänge erfahren, so zählt man in den

obigen Beispielen die Noten bis zu ihnen hinauf, und wiederholt dann dasselbe Verfahren in den Alypischen Notenregistern. Hier finden wir nun: auf *e* neunmal das richtige Γ und dreimal das falsche E: auf *es* und *dis* eilfmal das falsche Z statt des richtigen E; auf *d* achtmal das richtige H und viermal das falsche Θ; auf *des* und *cis* zehnmal das richtige I; auf *c* achtmal das richtige K und viermal das falsche Λ u. s. w. Wie leicht aber in einer verdorbenen Handschrift das Verkennen der richtigen Buchstaben entstehen konnte, wurde bereits in meiner „Griechischen Musik" S. 91 gezeigt, und ich behaupte daher kühn: die wahre Entzifferung des Alypischen Notenchaos aufgefunden zu haben.

*Friedrich von Drieberg.*

Ueber

# Johann Dismas Zelenka.

(Mit einer musikalischen Beilage.)

Der Componist der hier mitgetheilten vierstimmigen Composition *a capella* ist der von den bekannten musikalischen Biographen mit Anerkennung genannte, und von den Kennern seiner Werke sehr geschätzte Johann Dismas Zelenka. Das Geburtsjahr desselben ist bisher noch nicht ermittelt; gleublich fällt es in die letzten 10 oder 15 Jahre des XVII. Jahrhunderts. Als Zelenka's Geburtsort gibt Dlabacz in seinem Künstler-Lexikon für Böhmen, nicht wie er früher gethan, *Moldau-Thein*, sondern *Launowicz* in Böhmen an. Bisher tauchte er nur erst um 1717 als ein Schüler im Contrapunkte des Joh. Jos. Fux in Wien auf. —

Durch die Nachforschungen des Herrn Kammermusikus M. Fürsteneu in Dresden in den dortigen Archiven, sehen wir uns in den Stand gesetzt, die folgenden näheren Angaben über Zelenka mitzutheilen, die zugleich manche Zustände und Persönlichkeiten der glänzenden sächsischen Hofkapelle aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts enthalten.

Johann Dismas Zelenka wird in den Mitglieder-Verzeichnissen der K. Säche. Kapelle zum ersten Male im Jahre 1711 als Contrebassist aufgeführt, und zwar mit 350 Rthlr. jährlichem Gehalt. Er muss ein ausgezeichneter Künstler gewesen sein; denn als i. J. 1717 der damalige Kronprinz von Sachsen (nachmals König Friedrich August II. 1733 — 1763) nach Wien und Venedig reiste, und unter seinen ihn begleitenden Hofstaat auch einige Mitglieder seiner Kapelle aufnahm, war auch Zelenka einer dieser Auserwählten. In Wien benutzte Z. die Gelegenheit, sich im Studium der Composition auszubilden, zu welchem Zwack er Schüler des dortigen berühmten Capellmeisters Joh. Jos. Fux wurde.

Der Kronprinz engegirte auf dieser Reise viele bedeutende Sänger und Musiker, unter denen *Antonio Lotti* (mit seiner als Sängerin berühmten Frau *Santa Stella*) und *David Heinichen*, die zu Kapellmeistern ernannt wurden. Die Gesammtsumme des Gehalts für alle damals von ihm in Venedig engegirten Künstler betrug nicht weniger als 29,385 Rthlr. 12 gr. — Kein Wunder also, dass die damalige italienische Oper in Dresden eine Pracht entfalten konnte, der weit und breit nichts zu vergleichen war. Nicht weniger Sorgfalt als auf diese wurde auch auf die Aufführungen der Kirchen-Musiken in der Hofkapelle gewendet, die damals in Deutschland für eine der ersten galt, und in welcher Männer wie *Pisendel*, *Veracini*, *Volumier* (Geige), *Richter* (Hohoe), *Buffardin* (Flöte-Lehrer des nachmals berühmten Quenz), *Hebenstreit* (Pantaleon), *Weiss* (Laute) glänzten. Directoren dieser Capelle waren, nachdem *Lotti* schon 1720 Dresden wieder verlassen hatte, David Heinichen und Joh. Christoph Schmidt. Im Umgange mit solchen Künstlern fehlte es Zelenka nicht an musterhaften Vorbildern, der bei seinen vortrefflichen natürlichen Anlagen und auf dem von seinem Lehrer Fux gut angelegten und festen Grunde nun so fortbauete, dass er bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Bei der anhaltenden Kränklichkeit Heinichens († 16. Juli, 1729) und nachdem Schmidt bereits am 13. April 1728 gestorben, wurde dem Zelenka denn auch in Anerkennung seiner Verdienste die Direktion eines Theils der Kirchenmusiken übertragen, und hierfür eine Zulage von 250 Rthlr. bewilligt, wobei er anderweitig immer noch seinen Dienst als Contrabassist versehen musste. Von dieser Zeit an war Zelenka äusserst thätig für die Kirchenmusik, wovon die bedeutende Anzahl seiner zu Dresden im Manuscript vorhandenen, anderweitig aber wenig bekannt gewordenen Compositionen ein vollgültiges Zeugniss giebt.

Seit der Anstellung des berühmten Hasse (1731) war die Oper in Dresden, wie das ganze dortige Hoflager immer glänzender geworden, so dass man darauf denken musste, dem in der Oper vielbeschäftigten Ober-Capellmeister seinen

Dienst in der Kirche durch Anstellung eines zweiten Capellmeisters zu erleichtern. Durch die Wahl des Louis André wurde dieser Zweck vorläufig erreicht; nachdem aber dieser schon 1733 abging, erhielt Zelenka den Titel eines Kirchencomponisten und die Verpflichtung, jährlich eine gewisse Anzahl von Kirchenmusiken zu schreiben, und mit Ausnahme der hohen Festtage, an welchen Hasse selbst dirigirte, die musikalischen Aufführungen in der Hofkirche zu leiten. Er bekam dafür laut Rescript vom 11. Febr. 1736, eine Zulage von 250 Rthlr., so dass er im Ganzen ein jährliches Gehalt von 800 Rthlr. bezog. Mit ihm zugleich wurde Tobias Buz, ein unbekannt gebliebener Künstler, als Kirchencomponist angestellt und endlich auch erhielt der Altvater Joh. Seb. Bach durch Rescript vom 19. Novbr. 1736 das Prädicat eines „Kirchen-Compositeur" der Churfürstlich Sächsischen und Königlich Polnischen Hofkapelle.

Zelenka starb nach einer amtlichen Thätigkeit von fast 35 Jahren am 22. Decbr. 1745 zu Dresden, und hinterliess den Ruf eines edlen und braven Künstlers.

---

Im Kirchenarchive der K. Sächsischen Kapelle in der Katholischen Hofkirche werden von ihm aufbewahrt:

1) 15 vollständige Messen und ausser diesen viele verschiedene einzelne Sätze aus Messen, zusammen 36 Nummern, meistens für vier, ausnahmsweise für 5 Stimmen, und alle mit Orchester. — 2) Vier vierstimmige Offertorien, drei davon mit Instr. und 1 *a capella*. — 3) Fünf Motetten für eine Solostimme mit Instr. — 4) Drei Requiem und *Responsoria pro officio defunctorum*, für 4 St. mit Instr. — 5) Zwei *Te Deum laudamus* für 4 St. mit Instr. — 6) Vier *Litaniæ Lauretanæ*, darunter 3 für 4 St. mit Instr. und eine für 4 St. *a capella*. — 7) Vierzig Psalme, theils für 4, theils für weniger St. mit Instr. — 8) Ein *Miserere* für 4 St. mit Instr. — 9) Mehrere *Ave Regina*, *Regina Cœli*, *Salve Regina* und eine bedeutende Menge anderer kleiner kirchlicher

Compositionen. — 10) *Responsoria pro Hebdomada sancta.* 11) 7 Hymnen für 4 St. mit Instr. — 12) Drei Oretorien: *I penitenti al sepolcro* für 3 St. mit Instr. *Il serpente del bronzo,* für 5 St. mit Instr. und *Giesù al Calvario* für 5 St. mit Inst. — 13) Verschiedene geistliche Centeten für 3 nnd 4 St. mit Instr. — 14) Ein Melodrama *de S. Wenceslao* für 5 St. mit Instr. und 15) Eine Serenade für Orchester. 16) 8 *Arie di camera a Sopr. e Contr. con Stromenti.* — 17) Vier *Capricj* für kleines Orchester. — 18) *Concerto a 2 Vni. Viola, 2 Ob., Fagotti e Vllo.* — 19) Ouverture für kleines Orchester. — 20) *Hipocondrie a 2 Vn., Viola, 2 Ob., Fag. Basso,* — 21) *2Sinfonie* für kleines Orchester, und 22) Fünf *Sonaten* für *2 Oboen mit Basso.* — Im Genzen genommen enthält der geneu specificirte Cetelog 130 Nnmmern von Zelenke's Composition.

Dieses hier zusemmen gezogene Verzeichniss ist nech dem mir vorliegenden Cetelog engefertigt, der sich in der musikalischen Abtheilnng der königl. Bibliothek zu Berlin befindet, und im Jehr 1756 von dem Churfürstl. Sächs. Kirchen-Componieten J. G. Schürer (den Gerber in seinem Lexikon irrig Adem nennt) als ein „Themetisches Verzeichniss der in dem Musik-Archiv der catholischen Kirche in Dresden befindlichen mus. Werke" zum Theil eigenhändig zusemmengetrogen ist. Bei dem Werthe und der Seltenheit der Compositionen Zelenke's derf jede einigermessen bedeutende Musik-Semmlung etwes dereuf geben, wenigstens einige Heuptstücke derselben zu besitzen. In der oben genennten mus. Abtheilung der k. Bibliothek zu Berlin sind folgende Werke von Zelenke vorhenden, die sämmtlich zur Abschrift vorgelegt werden können.

1) *„Sub tuum praesidium"* für die gewöhnlichen vier Singstimmen mit bezifferten Bessstimmen; In eigenhändiger Partitur des Componisten.

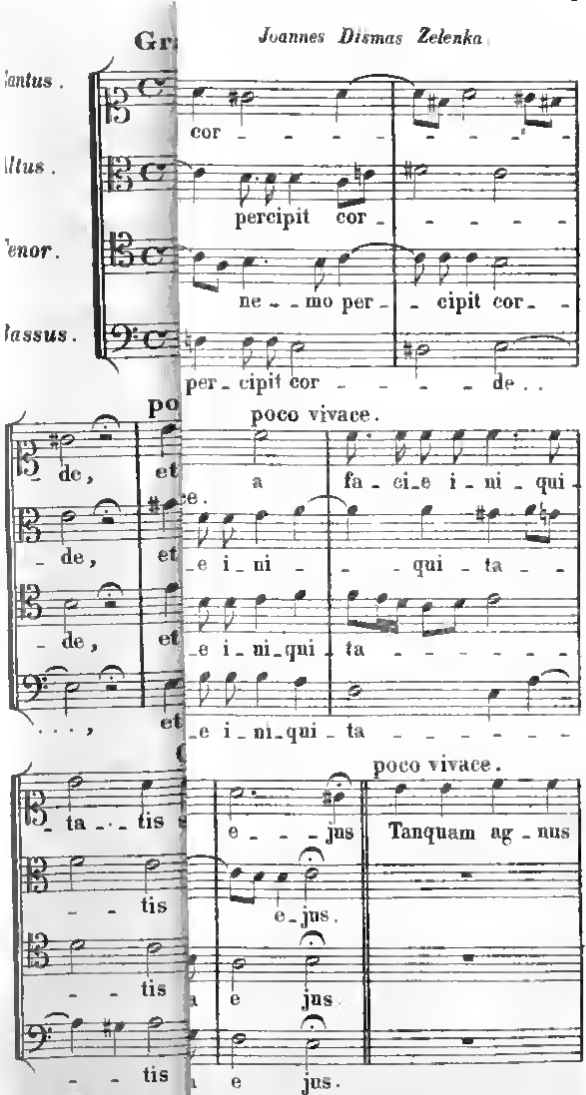
2) *Miserere* in *C-moll* für 4 St. mit Instr.

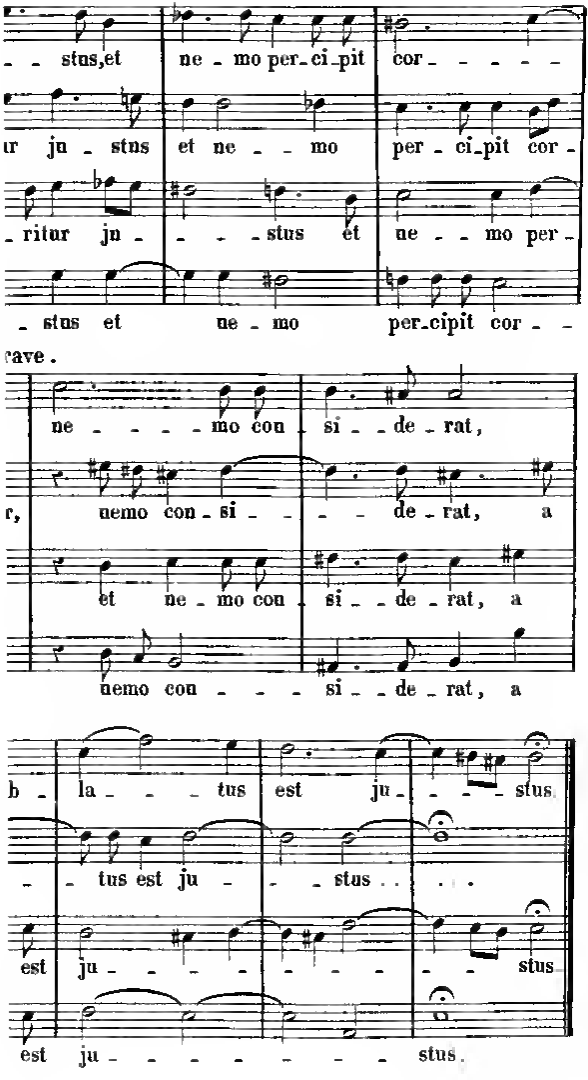
3) *Missa nativitatis Domini. D-dur* für 4 St. mit Instr.

4) *Missa circumcisionis. D-dur* für 4 St. mit Instr.

5) *Magnificat. D-dur* für 4 St. mit Instr.

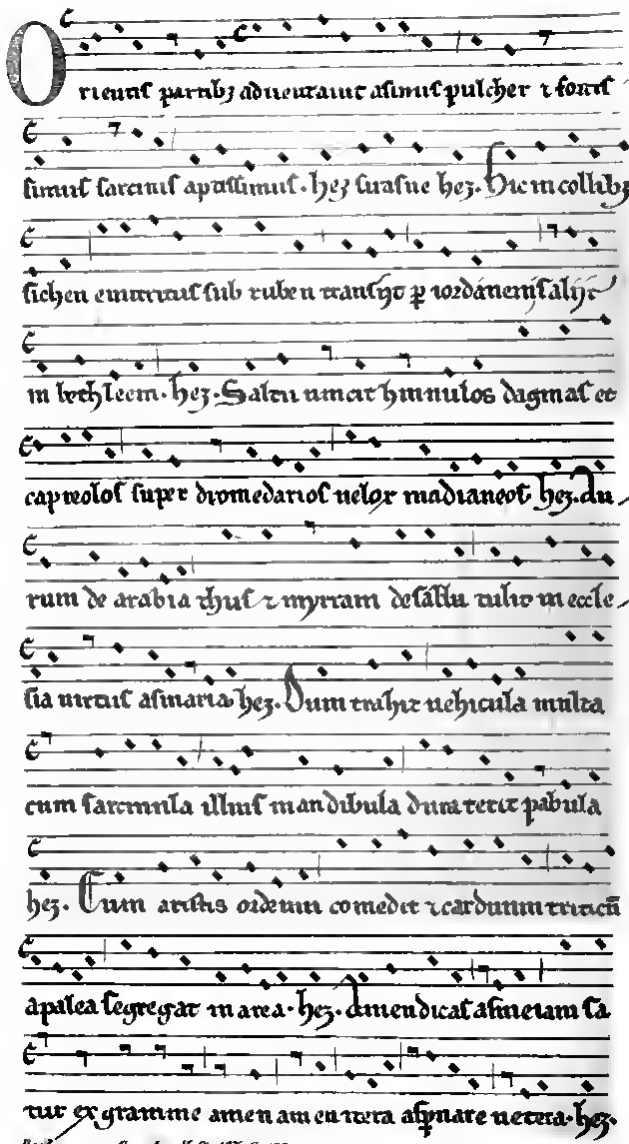
Joannes Dismas Zelenka.





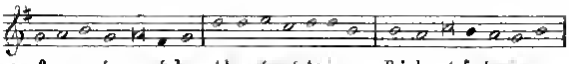

Digitized by Google

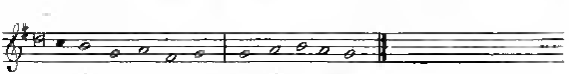
Digitized by Google




Beilage zur Caecilia Heft 107 S 182.

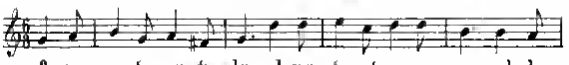
## Versetzung von F. Clément.

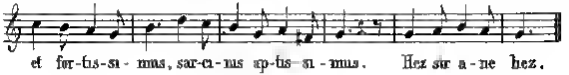



*Einmal für 3 Stimmen*-Dessus, Tenor *und* Basse,-
*dann für* Chor-Sopran, Alt *und* Bass-*ausgesetzt.*

## Versetzung von Rochefort. (bei Millin.)



6) *Responsoria pro Hebdomada sancta*, für 4 Stimmen mit beziffertem Basse. Dies letztgenannte Werk bildet einen Quer-Folioband von 93 Blättern geschriebener Partitur, und mag wohl ganz besonderen Anspruch auf Seltenheit machen. Nach einer Vergleichung mit den übrigen hier unter 1 bis 5. angeführten, scheint es mit ganz besonderer Vorliebe geschrieben worden zu sein: es ist voll von genialen Zügen und beurkundet überall eine gründlich durchgearbeitete, nach den hieher gehörigen italienischen Mustern vortrefflich bereicherte Schule. — Als eine Eigenthümlichkeit des vorliegenden Manuscripts, aus welchem die hier beigegebene musikalische Beilage entlehnt ist, kann noch der Umstand angeführt werden, dass sich zu Anfang desselben von der Hand des bekannten Hamburger Telemann folgende Zeilen vorfinden: „Dieses Werk verdient wegen der darin enthaltenen beson„dern Arbeit, einen Liebhaber, der wenigstens 100 Rthlr. „entbehren kann, um es zu besitzen. Es sind nur 3 bis 4 „einzelne Stücke davon der Welt bekannt; das völlige Manu„script aber wird am Dresden'schen Hofe als etwas Seltenes „unter Schlössern verwahrt, wovon jedoch ein Herzensfreund „des verstorbenen Verfassers, Piaendel, vorher diese un„fehlerhafte Abschrift genommen hatte. Hamburg den 17. „April 1756."

*S. W. Dehn.*

# Hymnologisches.

## *Einige Bemerkungen über Alter, Vorkommen und Urheber älterer Kirchenmelodieen.*

Mit lebhafter Freude erkenne ich jede, über einzelne Angaben in meinem Werke „der evangelische Kirchengesang“ mir gemachte Bemerkung, und fordere um so dringender dazu auf, je mehr die Ergründung alles dahin Gehörigen mir am Herzen liegt. Wenn ich eine mir öffentlich gemachte beantworte, wo ich nicht damit einverstanden bin, so geschieht meinem Danke dadurch kein Eintrag; meine Antwort beabsichtigt nur die Wahrheit in Gemeinschaft mit Demjenigen zu finden, der an meinen Forschungen Antheil nimmt.

Was die in dem 102. Hefte der Cæcilie (S. 121) enthaltene Bemerkung, den Tonsetz Rosenmüllers über die Weise „Welt ade, ich bin dein müde“ betrifft, so habe ich mich darüber im 3. Teile meines Werkes (unmittelbar hinter dem Lieder-Register) bereits ausgesprochen. Eben so ist bereits in den Berichtigungen und Zusätzen zum 2. Theile (S. VI.) angegeben, dass die phrygischen Weisen der Lieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ und „Es wollt uns Gott genädig seyn“ beide dem Jahre 1524 angehören, dass die erste im Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn), die zweite in dem ersten „Strassburger Kirchenampt“ von jenem Jahre vorkommt, womit die im 104. Hefte S. 218, und dem 105. S. 22 der Cæcilia über das Alter dieser Melodieen gemachten Bemerkungen sich erledigen.

Nur wegen der beiden von mir (Theil II. S. 183.) dem Jakob Hintze zugeschriebenen Melodieen der Lieder „Alle Menschen müssen sterben“ und „Gieb dich zufrieden und sei stille“ halte ich eine kurze Bemerkung für erforderlich.

Was die erste betrifft, so bin ich dem Herrn Ludwig Erk für den Nachweis des Vorkommens derselben in der *„praxis pietatis“* von 1678 vielen Dank schuldig, und würde davon in dem 3. Theile meines Werkes genauer Gebrauch gemacht, auch die ältere Fassung dieser Melodie mitgetheilt haben, wenn das Buch mir damals zur Hand gewesen wäre. Dass ich meine Mittheilung der Fassung von 1690 die Lesart des Altes (die ich nicht unbedingt für einen Druckfehler erkennen kann) zu Grunde legte, hatte seinen Grund darin, dass die Verlängerung des Rhythmus am Schlusse der Melodie mir würdiger und kirchlicher erschien, als die übereinstimmende Lesart der andern drei Stimmen.

Wenn ich aber diese Melodie, gegen die gewöhnliche Annahme, nicht Rosenmüller, sondern Hintze zuschrieb, so habe ich S. 183, 247, 248 die Gründe, weshalb diese Annahme nicht unerheblichen Zweifeln unterliegt, selber angegeben, nicht minder auch erklärt, dass das Zeichen J. H. für Hintze's Urheberschaft keinen genugenden Beweis gewähre. Allein dieses Zeichen ist der einzige Anhalt, den wir bisher besitzen. Wir wissen, dass Rosenmüller im Jahre 1652 eine Melodie zu dem Albinus'schen Liede erfand; allein der einzelne Druck derselben ist bisher nicht aufgefunden. wir können also auch nicht behaupten, dass sie eine und dieselbe sei mit der 1678 a. e. O. erscheinenden. Dies Lied hat aber auch ausserdem noch zwei Melodieen. Die ältere derselben findet sich, meines Wissens, zuerst in der Sohr'schen *praxis pietatis* von 1676 (S. 1219. Nr. 1036.) und ist eine von der hier besprochenen ganz verschiedene aus der weichen Tonart von *G*; die zweite (*c c h g a h c c*) begegnet uns in vielen Choralbüchern selbst mit R.'s Namen: ihre erste Quelle aufzufinden ist mir bis jetzt nicht gelungen. Welche von diesen drei Weisen sollen wir nun R. zueignen? Wir haben für keine derselben einen Anhalt ausser der angeführten, ganz allgemeinen Angabe: für Hintze dagegen ist, die Melodie betreffend wie sie 1678 und 1690 erscheint, ein solcher vorhanden, wenn auch allerdings ein nur schwacher. Dieser Umstand ist von mir a. a. O. meines Werkes angegeben, und

meiner Ueberzeugung nach ist damit die historische Treue vollständig gewahrt.

Was die Melodie des Liedes: „Gieb dich zufrieden“ angeht, so ist es richtig, dass diese in dem Lüneburger Gesangbuche von 1694 erscheint, und dass diesem eine Vorrede 1686 vorangeht. Daraus folgt aber nicht, dass jene Melodie schon in dem letztgedachten Jahre vorhanden, also vor 1690, wo sie die *„praxis pietatis“* von diesem Jahre mittheilt. Der Titel des erwähnten G. Bs. enthält die Bemerkung: anitzo in richtige Ordnung gebracht, und mit unterschiedlichen Liedern, und neuen anmuthigen Melodeyen vermehrt.“ Die Ausgabe von 1694 ist also eine vermehrte, und es hat allen Anschein, dass sämmtliche darin enthaltene Melodieen eine neue Zugabe sind; einmal, weil die Vorrede von 1686 nur der Lieder, nicht aber beigegebener Singweisen gedenkt, sodann, weil auch 1694 nur 100 Melodieen zu 2056 Liedern gegeben worden, die Zuthat also immer eine so unerhebliche ist, dass ihrer, als solcher, kaum erwähnt worden wäre, hätte das Buch schon früher Singweisen enthalten.

Zu bemerken ist indess, dass wenn auch 49 der mitgetheilten Melodieen Namenszeichen enthalten, unsere Melodie doch zu den übrigen 51 gehört, denen keines beigefügt ist.

C. von Winterfeld.

# Recensionen und Anzeigen.

---

**Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben. Von Theobald Böhm. Mainz, in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen 1847.**

Mit grosser Lebhaftigkeit schwebt mir noch in der Erinnerung, welche Freude es in mir erregte, als ich vor ungefähr 14 Jahren mit Herrn Böhm, der eben auf einer Reise nach London begriffen war, zusammentraf, und ihn auf seiner neuconstruirten Flöte Einiges vortragen hörte. Ich selbst hatte seit meiner frühesten Jugend das damalige Lieblingeinstrument, die Flöte, gespielt, und es von einem einbis zu einem zehnklappigen Instrumente gebracht: die schwachen Seiten des Flötenspiels waren desshalb auch meine schmerzlich gefühlten schwachen Seiten, und wie viele vergebliche Versuche hatte ich gemacht, theils die einzelnen Töne gleich, voll und rein, theils eine Verbindung einzelner derselben leicht, theils einige der gangbaren Triller rund zu machen! Und nun erscheint der Meister, der mit seiner wunderbaren Neuerung nicht allein jene Schwierigkeiten überwindet, sondern auch mit Leichtigkeit, in jeder beliebigen Tonart, durch Fülle, Reinheit, Stärke und Zartheit ausgezeichnete Töne hervorzuzaubern weiss! Mit welchem Interesse hörte ich, mit welcher Neugierde betrachtete ich das treffliche Tonwerkzeug! Durch anderweitige Berufsgeschäfte abgezogen, habe ich selbst inzwischen meine Flöte in ihr schmuckes Kästlein zur Ruhe gelegt, und desshalb von Böhm's neuer Erfindung keinen Vortheil gezogen; dass aber, auch noch heut zu Tage, die bei Weitem überwiegende Mehrzahl der Flötisten, in Theater-Orchestern und Militairmusiken, immer noch mit den alten Flöten agiren; das heisst doch gewiss — dem alten Schlendrian zu zähe anhängen. — Sehr sachgemäss scheint es mir jedenfalls, dass Herr Böhm sich endlich bewogen gefunden hat, über seine neuconstruirte Flöte,

deren Vorzüge offenbar noch viel zu wenig, besonders in Deutschland, bekannt sind, — obgleich schon hier und da einzelne Meister derselben Anerkennung verschafft, und selbst mehrere Instrumentenmacher die Verbesserung derselben auch auf andere Blasinstrumente zu übertragen gesucht haben, — einige ausführlichere Mittheilungen zu veröffentlichen.

In dem uns vorliegenden Schriftchen gibt Herr Böhm, der, längst schon als Flötenvirtuos rühmlichst bekannt, zugleich auch als rationell und empirisch wohlgebildeter Instrumentenmacher sich bekundet, eine höchst interessante und lehrreiche Geschichte der Flöte. Er erzählt, wie er, von früher Jugend an in dem Geschäfte seines Vaters, als Goldarbeiter und Juwelier, in allen mechanischen Arbeiten grosse Fertigkeit erlangt, schon im Jahre 1810 eine Flöte zu seinem Gebrauche, und seitdem bis Ende 1817 noch viele andere Flöten für sich und Andere gefertigt habe. Bei seinen Fortschritten im Spiele habe er sich aber überzeugt, dass die Flöte einer bedeutenden Verbesserung durchaus benöthigt sei, und da eine solche ohne totale Abänderung des Griffsystems nicht erreicht werden zu können schien, so habe er nach mancherlei Versuchen sein gegenwärtig bekanntes Griffsystem mit Ringklappen gewählt. Mit seiner darnach gefertigten Flöte habe er bereits 1832 in München, und 1833 und 36 in London den Beifall der Sachverständigen errungen, obgleich sich sowohl die meisten Instrumentenmacher als auch die in Jahren vorgeruckten Flöten-Virtuosen — aus leicht einzusehenden Gründen — fortdauernd dagegen aussprachen. Nachdem er dann im J. 1837 in einer Sitzung der *Académie des Sciences* zu Paris seine Flöte vorgelegt und gespielt, und eine Commision dieses Instituts sie belobt habe, sei dieselbe sowohl in Frankreich als in England zu einer grössern Aufnahme gelangt und auch in fernere Länder und Erdtheile geschickt worden. Erst in neuer Zeit seien die Vorurtheile gegen die neue Flöte in Deutschland einer vollständigen Anerkennung gewichen. Die Ehre der neuen Erfindung ward aber Hrn. Böhm von verschiedenen Seiten her streitig gemacht, was um so leichter geschehen konnte, da er sich nirgends ein Privilegium erwirkt hatte. Namentlich schrieb man in Paris die Erfindung einem Herrn *Gordon* zu*), der, ein geschickter Flöten-Dilet-

*) Vergleiche darüber: *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Böhm, etc par V. Coche, professeur au Conservatoir. Paris, 1838.* Während in dieser Schrift Herr Coche behauptet, die Ehre der Erfindung der

tant, im J. 1832 mit H. Böhm bekannt wurde, und damals wie später mit Eifer und Hartnäckigkeit, aber ohne besondern Erfolg, Verbesserungen an der Flöte versuchte. H. Böhm führt an, in welchem Verhältniss er zu H. Gordon gestanden, wie er denselben mit Rath und That unterstützt habe, legt durch Abbildungen und Briefe der, welche grosse Verschiedenheit zwischen seiner und der Gordon'schen Flöte bestehe, und gibt als besten Beweis für die Authenticität seiner Erfindung die Motive an, die ihn zur Construction seiner neuen Flöte drängten, und die akustischen und mechanischen Prinzipien, wornach er dabei verfahren sei. Darauf lässt er eine ausführliche Abhandlung folgen.

über die neuere Geschichte der Flöte und ihrer stufenweisen Vervollkommnung, —

über die Mängel der gewöhnlichen Klappenflöte, deren Grund durch eine Beschreibung des Baues dieser Flöte vor Augen gebracht wird, —

über die Nothwendigkeit einer Verbesserung, —

über die akustischen und mechanischen Einrichtungen seiner neuconstruirten Flöte, wovon er eine so genaue Beschreibung beifügt, dass der Leser die Flöte fast unter seinen eignen Augen entstehen zu sehen glaubt,

über die Anwendung der hierher gehörigen physischen Gesetze, über die dadurch noch möglichen ferneren Verbesserungen der Flote, und über die darauf gebauten neuesten Versuche,

endlich über die besten Materiale für die Instrumente selbst.

Obgleich diese Abhandlung für den eigentlichen Techniker, den Instrumentenmacher wie den Flötenspieler, den grössten Werth hat, indem sie eine Menge der kostbarsten Andeutungen und Belehrungen enthält; so bietet sie doch auch jedem Kunstfreund sehr hohes Interesse, und ist für ihn vollkommen verständlich — was einerseits der klaren und erschöpfenden Darstellung, andrerseits den angefügten zweckmässigen Zeichnungen verdankt werden muss.

Möge H. Böhm, der unter der Firma „Theobald Böhm in München" sein Fabrikationsgeschäft musikalischer Blasinstrumente wieder vollständig errichtet hat, und darin Flöten von jeder Dimension und nach jedem beliebigen Stim-

---

Böhm'schen Flöte ihrem Autor vindiciren zu wollen, zieht er, auf sehr haltlose Gründe, namentlich auf einen Brief der Gemahlin des H Gordon, gestützt, die Autorschaft des H. Böhm in Zweifel.

mungsverhältniss, mit dem von ihm erfundenen Klappenmechanismus verfertigt, — recht viele Aufträge, auch in Deutschland, erhalten, — und so dem lieblichen Instrumente, wenn auch nicht die frühere Menge von Freunden und Pflegern, doch wenigstens die verdiente Anerkennung und die durch ihn errungene Vervollkommnung verschaffen!

*F. M.*

---

## Revue neuerschienener Compositionen für Gesang mit Begleitung des Piano.

Wir beginnen den Reihen mit dem in den letztvergangenen Jahren aus dem Meere der Unbekanntheit aufgetauchten und so schnell berühmt gewordenen *Félicien David.* Die vorliegenden Romanzen *) liefern für die Eigenthümlichkeit dieses französischen Componisten, die sich namentlich in der Einfachheit seiner musikalischen Ausdrucksweise zu erkennen giebt, einen neuen Beweis. *David* unterscheidet sich als Romanzen-Componist von seinen Landsleuten in so fern, als er bemüht ist, den Character der französischen Romanze zu verbessern und dem des deutschen Liedes näher zu bringen, dieselben mit einander zu verschmelzen, zu einem Character, einer und derselben Art Tonstück zu bilden. Ich sage nur, er beabsichtigt die französische Romanze zu verbessern, indem er sie dem deutschen Lied näher bringt; ob ihm dies Vorhaben gelingen wird, ob seine Intention nicht an der strengen Verschiedenheit der beiden Nationen scheitern, ob er nicht dadurch so weit kommen wird, die kokettirende Naivetät der französischen Romanze zu verlassen, ohne dahin zu gelangen, die sinnige Gemüth- und Herzlichkeit des deutschen Liedes zu treffen; dies alles will ich der Zukunft anheimstellen, und neben dieser auch dem Fortschritte seines Talentes.

Die erste der drei vorliegenden Romanzen; „*L'étoile du pêcheur*" ist ein einfacher Barcarolen-Gesang, *g minor* im $^6/_8$-Takt.

Diese Romanze ist für Mezzo-Sopran oder Bariton, und wird, mit Wärme vorgetragen, sehr viel Wirkung machen.

---

*) *L'étoile du pêcheur. Marine. — Qui t'aime plus que moi. Canzonetta. — Dormez, Marie. Berceuse.* — Mainz, bei C. Schott's Söhnen. Preis für jedes 18 kr.

Die zweite Romanze: *„Qui t'aime plus que moi"* ist im italienischen Canzonetten-Styl geschrieben. Die Begleitung einfach und doch interessant, der Refrain recht dankbar. Die Romanze an und für sich ist gut componirt, nur dürfte man sich auf genaue Einzelheiten nicht einlassen, und dieselben nicht mit einem strengen Kenner- oder gar Kritiker-Auge prüfen; denn in der Führung der Melodie, besonders in der des zweiten Theiles, lässt sich der Componist einige Gemeinplätze zu Schulden kommen, die, vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, widerlich, recht platt klingen. Diese gewöhnlichen Sätze muss jedoch ein geschickter, in den französischen Coups bewanderter Romanzensänger mit interessanter, pikanter Vortragsweise zu verbergen suchen. Wir kommen nun zu einem Wiegenlied, welches mit *„Dormez, Marie!"* betitelt ist.

Offenbar ist diese *„Berceuse"* die beste der vorliegenden drei Romanzen; glückliche Erfindung der Melodie, eine sich innig an dieselbe anschmiegende Begleitung, der schaukelnde $^6/_8$-Takt, alles dies trägt dazu bei, dieses Werkchen zu einem recht sinnigen, musikalischen Genrebildchen zu machen. Die Worte von *Emile Barateau* sind recht schön, nicht zu gelehrt, um von einem Kinde verstanden, nicht zu gewöhnlich, um von einem Erwachsenen belacht zu werden. Ich rathe dies Wiegenlied allen Jenen an, die im Besitze einer Stimme von sind; es wird wohl Jedermanns Vergnügen und Zufriedenheit einernten. Möge Herr *David* auf diesem lobenswerthen Wege, in diesem eifrigen Streben fortfahren, und die Seichtheit seiner Landsleute zu vermeiden suchen: er wird sich dadurch den Dank und Beifall jedes besser Denkenden und klassisch fühlenden Musikers erwerben, und in diesem Gefühle gewiss Genugthuung und Belohnung finden.

*Philalethes.*

---

**Tanzlied. Adendfeier. Ich liebe dich, weil ich dich lieben muss. 3 Gedichte von Friedr. Rückert, in Musik gesetzt für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Piano's von Franz Lachner. Op. 86. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 1 fl. 30 kr.**

Diese vorliegenden 3 sinnigen, echt deutschen Gesänge werden gewiss einen recht weiten Kreis von Freunden finden, welche sich an ihren schönen Melodieen, ihrer echt poetischen Färbung, ihrer Originalität erfreuen werden. Es gehören jedoch kunstgeübte Kehlen zur Ausführung dieser characteristischen Stücke; es erfordern dieselbe viele Gewandtheit, Grazie und manchesmal auch italische Gluth des Vortrages.

Das Tanzlied, dieses reizende Gedicht Rückerts, ist in zarten, echt mädchenhaften Tönen wiedergegeben; allerdings erinnert einen Reminiscenzen-Jäger die Auffassung dieses Gedichtes an das Duett zwischen Agathe und Annchen zu Beginn des zweiten Actes im Freischütz. Doch glaubt Referent, dass es auch dem kühnsten Schiffer, dem alleroriginellsten Componisten nicht gelungen wäre, an der gefährlichen Klippe der Erinnerung und Ideen-Aehnlichkeit unbeschadet vorüberzufahren; der Fehler dieser Familien-Aehnlichkeit fällt nach meiner Ansicht daher nicht dem Componisten, sondern dem gewählten Gedicht zur Last, welches dieselben Charactere wie Agathe und Annchen zu seinem Vorwurfe hat.

Das zweite, „Abendfeier", ist ebenfalls ein sehr gelungenes Tonstück, welches die herrlichen, hochpoetischen und doch so einfachen Worte Rückert's in gehörigem tonischen Maasse verdollmetscht. Besonders wirkungsvoll und tief gefühlt, den durchgebildeten Musiker und wahren Componisten bezeichnend ist diese Stelle:

„Dann wird die Nachtviole wach
Und duftet fort"

Es ist wirklicher Duft, balsamischer Blüthenduft, der der herrlichen Blume entströmt, über diesem Tongemälde ausgegossen; diese langen, einfachen, die göttliche Abendruhe, die Feier nach den vollbrachten Mühen des Tages so schön wiedergebenden und bezeichnenden Töne, die ruhige Begleitung (bei welcher es, nebenbei gesagt, dem Begleitenden anzurathen wäre, Dämpfung und Einsatten in gehörigem Maasse zu gebrauchen), die so gut gelungenen Nachahmungen der zweiten Stimme, dazu die für derlei Abendempfindungen und Notturno's gut gewählte Tonart *f dur*, dies Alles vereinigt sich zu einem Gemälde, zu einer in Tönen wiedergegebenen Naturschilderung, die dem Componisten vollkommen Ehre macht, und ihm den Dank aller fein und poetisch fühlenden Sänger einbringen wird.

„Ich liebe dich, weil ich dich lieben muss", ist dem künstlerischen Werthe nach unbedeutender, als die zwei vorhergehenden. Es ist schwierig zu singen, erfordert viel Leidenschaft, und doch eine gewisse, nicht genug anzuempfehlende Ruhe, welche der Stempel der künstlerischen Vollendung ist. Die Begleitung erinnert sehr an Franz Schubert's Liebesbotschaft, dient aber hier dazu, der Melodie einen höhern Grad von Feuer und Leidenschaft zu geben, aus welchem Grunde diese Aehnlichkeit, an durchaus verschiedenem Platze angebracht, zu entschuldigen ist. Mit was sich Referent durchaus nicht einverstanden erklären kann, sind die auf der letzten Seite vorkommenden Läufe in der ersten Stimme. Diese Passage bringt das ganze Stück in eine schiefe Stellung: denn braucht man, wenn man Jemanden seine Liebe erklärt, dazu Scalen zu singen? Das Lied, wie es der Componist anfängt, lässt den Erguss zweier sich liebenden, feurig liebenden Wesen erwarten. Die Erwartung wird auch bis zur letzten Seite nicht im mindesten getäuscht, doch auf dieser letzten beginnen, um den Effekt zu erhöhen, den Schluss recht glänzend zu machen, Passagen, die nur einer Bravoursängerin zugemuthet werden können. Der letzte dieser drei Gesänge ist daher nur Sängerinnen vom Fache anzuempfehlen. Die zwei vorhergehenden sollten jedoch in den Händen zweier Inhaberinnen von schönen, vollen Stimmen, und vielem Gemüthe nicht fehlen.

Die Ausstattung ist eine wahrhaft glänzende zu nennen.

*Philalethes.*

## *Todes-Anzeige.*

## Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy

ist am 4. November d. J. zu Leipzig, in Folge einer nervösen Krankheit gestorben. Er war zu *Hamburg* (nicht zu *Berlin*, wie viele Anzeigen der neuesten Zeit irrthümlich angeben) am 3. Februar 1809 geboren und erreichte daher ein Alter von noch nicht 39 Jahren. Wie viel das Vaterland, wie viel die ganze musikalische Welt an ihm verloren hat, zeigt sich schon an der allgemeinen Theilnahme, die sich bei der Kundwerdung dieses herben Trauerfalles an allen Orten so lebhaft und innig offenbart hat. Wenn wir aber

aufs schmerzlichste beklagen, dass uns sin in jeder Hinsicht, als Mensch, Virtuos, Dirigent und Componist, so höchst ausgezeichnetsr Mann hinweggenommen worden ist, so müssen wir ihm doch selbst Glück wünschen, nicht allein darüber, dass ihm so vieles Vortreffliche, so Grosses gelungen ist, sondern auch deswegen, weil er schon während seines Lebens den Lorbeer des Ruhmes und der allgemeinen Anerkennung unverkümmert auf seiner Stirne hat glänzen sehen. —

Unser nächstes Heft wird — wie es die Manen des Dahingeschiedenen erheischen — einen ausführlichen Nekrolog, von der Hand eines vertrauten Freundes Mendelssohn's verfasst, bringen.

F. Gr.

---

## Gesammtüberblick

über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes.

---

Nach selten ist uns das *„errare humanum“* (Irren ist menschlich), die menschliche Hinneigung zu Irrthümern aller Art in so grellem Lichte erschienen, als jetzt, da wir die vielen musikalischen und literarischen Blätter von Berlin, Wien, Leipzig, Hamburg, Paris, Brüssel, London, Mailand u. s. f. *) durchmustern, um Stoff für diesen Ueberblick zu sammeln. Wie unglaublichen, wie endlos vielen Widersprüchen begegnet man da in jedem Augenblick, und wie oft muss demzufolge auch der vorsichtigste und wohlmeinendste Nacherzähler dasjenige, was er heute als wahr und richtig angegeben hat, morgen als zweifelhaft und unrichtig zurücknehmen! Nach diesem freimüthigen Geständnisse, das wohl auch zugleich eine allgemeine Entschuldigung in sich fasst, gehen wir zur Fortsetzung unsres September-Ueberblickes über.

*) Es wird uns hoffentlich Niemand verargen dass wir bei den verschiedenen Notizen nicht zugleich auch die Quelle und den Fundort mit angeben, was einerseits sehr schwierig, andererseits unnöthig und langweilig sein würde

Ausser den dort aufgeführten sind uns noch mehrere (und sicher noch nicht alle) Gesang- und Musikfeste des verwichenen Jahres bekannt geworden, die wir in zufälliger Reihe aufzählen: das niederschlesische Sängerfest auf dem Gröditzberge, das hergische zu Lennep, eines zu Oldenburg, das zweite des Saal-Sängerbundes zu Naumburg, das Fest der katholischen Sänger (ebeu!) auf dem Hundsrücken beim Städtchen Castellaun, ein Handwerkergesangfest zu Oderberg, das elfte voigtländische Männergesungfest zu Elsterberg, ein Sängerfest zu Wiesbaden, zu Kandern (in Baden,) zu Bautzen, zu Weissensee (in preuss. Thüringen,) zu Schwoika (in Böhmen,) zu Lauenstein (im Königr. Sachsen) und im Lehmsiecker Holze (an der Kueste von Schleswig), wo die Husumer Liedertafel im Augenblicke, da sie das Lied anstimmte: »Es kann ja nicht immer so bleiben,« mit der ganzen Sängerbühne zusammenstürzte. Dazu fügen wir noch die grossen Musikfeste in Birmingham und Glocester, bei denen Mendelssohn's Elias zuerst zur Aufführung kam.

Treten wir nun in die Salons und Concertsäle, so sehen wir sie an den meisten Orten zum Wiederbeginne der Saison hergerichtet. Schon sind die grossen Institute für diese Art musikalischer Wirksamkeit, wie die berühmten Abonnements-Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig (gegenwärtig unter der Direktion Gade's,) die Gesellschaft der Concerte des Conservatoirs (jetzt wohl wieder von dem revulescenten Veteranen Habeneck geleitet,) die Singakademie und die Symphonie-Soireen der Königl. Kapelle in Berlin, u. a. in den eigentlichen Lenz ihrer Thätigkeit eingezogen; schon spricht man wieder von der Moskowa'schen Singakademie in Paris, die inmitten aller irdischen Herrlichkeit der himmlischen Musik das glänzendste Asyl zu bereiten sucht; schon strebt der Philharmonische Verein (*Unione filarmonico*) in Mailand, bei den arg verwöhnten Italienern Sinn und Liebe für classische Musik, auch für die deutschen Meisterwerke eines Haydn, Mozart, Beethoven, zu erwecken (was ist über davon zu erwarten, wenn eine dieser Versammlungen mit den Ouverturen zur Stummen und zum Wilhelm Tell, mit dem bekannten Duett der Bässe aus den Puritanern, mit einer Tenorarie aus *Roberto Devereux* von Donizetti, einer Phantasie auf dem Waldhorn und Violin-Variationen von Artos u. dgl. ausgefüllt wird?); schon beeifern sich die *concerts spirituels* in Wien und die *société de Sainte-Cécile* in Paris, den jungen Compositions-Talenten aufzuhelfen. — An diese grösseren Anstalten schliessen sich dann die Tausend und über Tausend Sangvereine, Akademien, Lieder-

tafeln, Trio- u. Quartett-Soireen etc. etc. Einer der jüngsten unter den musikalischen Vereinen ist wohl die *société de musique classique* in Paris (für Kammermusik — mit Ausschluss der Symphonien und Opernmusik); der unzweifelhaft älteste, von dem uns in neuerer Zeit Kunde ward, ist das *collegium symphonicorum* zu Rom gewesen, das schon zu den Zeiten der Römerrepublik mit Senatsprivilegien und Gesetzen von Augustus bestand, und dessen Hauptstreben war, durch Vokal- und Instrumentalmusik den religiösen Ceremonien beizustehen (dieses besagt eine von der päpstlichen *Accademia Romana d'Archeologia* unlängst in Rom aufgefundene Inschrift.) —

Auffallend war es uns, in der *Gazetta di Milano* (Nro. 29) ganz ernsthaft die Behauptung aussprechen zu hören: «jetzt beginne eine Reaktion gegen die Fantasien, Potpourri, Capriccio's u. dgl. mit ihren tausendmal wiederkehrenden, einschläfernden Formen (die Pariser lassen auch die Etuden, Sonaten, Concerte ausser Mode gerathen, s. *Revue de la France musicale*); Männer, wie der Bologneser Pianist Golinelli, wie der unermüdliche Gambini, führten die Tonkunst durch Werke und Wirken ihrem erhabenen und erhebenden Wesen wieder zu.» Von dorther dürfen wir uns vorderhand kein Heil versprechen; denn der Sinn der heutigen Italiener scheint, so viel aus Allem hervorgeht, doch gar zu sehr verschraubt zu sein. — Eben so wenig lässt sich von den Franzosen verhoffen, obgleich unter Andern ihr Félicien David auch durch seine neuere Ode-Symphonie «Columbus» einiges Streben nach besserer Musik offenbart. Männer, wie Mendelssohn-Bartholdy, müssen auferstehen, um einen würdigeren Geschmack und lauterern Geist in die Tonkunst einzuführen. Als wir in unserm letzten Berichte mit grosser Freude des neuen Oratoriums Elias *) erwähnten, wer hätte denken sollen, dass wir wenige Tage hernach den Tod des grossen Meisters zu be-

*) Der Elias ist, so viel uns bekannt, in Deutschland ausser in Cöln, dann in Hamburg, Mainz, Frankfurt a M., Berlin, Wien, und wer wesse an wieviel andern Orten zum Entzücken der Kunstfreunde vergeführt worden. Eine wahrhafte Blasphemie erbrmt es, dass Berichterstatter aus Hamburg sich nicht entblöden, in musikalischen Blättern auszusprechen, dieses Werk könne nur Langweile verursachen; dass einer sogar, mit einer Art von musikalischem Sansculottismus, schon in dem aus der h. Schrift entnommenen Texte etwas für *unsere Zeit* nicht mehr Passendes finden will. Wir wohnten der zweimaligen Aufführung des Elias in Mainz bei, und fanden, dass die zahlreichen Zuhörer, mit grösster Aufmerksamkeit und mit sichtlicher Befriedigung und Begeisterung der Aufführung folgten; gewiss eine Folge nicht allein der trefflichen von *Pauer* geleiteten Execution, sondern auch der Composition und des Textes, der sich in jeder Hand befand.

klagen haben wurden? Wie allgemein, nicht allein in Deutschland, sondern auch in England, Frankreich, der Verlust des liebenswürdigsten Componisten empfunden und beklagt wird, erhellt schon aus der grossen Zahl von Todesfeiern, die man allenthalben ihm zu Ehren beging und begeht.

Auch die eigentlichen **Virtuosen-Concerte** haben auf eine schaudererregende Weise ihren Anfang genommen. Die Hauptheroen des Virtuosenthums lenken noch immer ihre Flüge nach weltentlegenen Landern und Städten: **Liszt** durchstreift den Norden, wahrscheinlich um seine geologischen Kenntnisse zu vermehren und bestimmter zu erfahren, ob das Uraigebirge wirklich so ergiebig an edlen Metallen ist; **Ernst** ist (war?) in Finnland, um den Finnen die Herrlichkeiten des venetianischen Carnevals zu zeigen; **Prudent** steuert nach Algier, um dem afrikanischen Sande Goldblumen abzugewinnen; **Herz** führte, mit **Sivori** verbunden, in Amerika die Arbeiten des Herkules auf, indem er während eines sechsmonatlichen Aufenthalts in jener Hemisphäre sich beinahe täglich öffentlich hören liess; dabei weiss das Künstlerpaar durch alle Mittel das Publikum anzuziehen, für sich Lorbeeren und Dollars zu ernten, und den Spätern den Markt zu verderben.

Ein fortwährend gangbarer Artikel bleiben die **Wunderkinder**: ein siebenjähriger Franzose, Namens **Benuet**, spielte in Leipzig Bach'sche Fugen mit grösster Leichtigkeit, die kleine singende Polin A. **Winnen** liess sich in Dresden, die eilfjährige Pianistin **Laura Borugen** aus Hannover in Hamburg, die zwölfjährige Violinistin **Johanna Bierlich** aus Jena in Berlin, die junge Violinistin **Clarice Marè** in den *Spectacles-Concerts* und die eilfjährige Pianist-Compositeur **Geiger** von Wien in andern Assembleen von Paris bewundern.

Besondere Anziehungskraft wird auch durch eine Abänderung der Nationalität der Concertisten erstrebt: die **ungarische** Sänger- und Tänzergesellschaft hat ihre Tour durch Deutschland ruhm- und erfolgreich vollbracht; eine Truppe **äthiopischer** Musikanten, die in Paris, **5 Negersänger** (Nordamerikaner, welche die Gesänge der schwarzen Bevölkerung ihrer Heimath vortragen) sind am Rheine angekommen, und werden dem Tribut der Neuheit zu sich ziehen.

Und wo die gewöhnlichen Instrumente nicht mehr locken, werden ganz besondere herbeigeholt. So sind die **7 Glockenspieler** (*les campanologiens ou carrilloneurs*) mit grossem Beifall in Paris aufgetreten. Jeder von ihnen hat 7 bis 8 Glocken, die

sie mit bewunderswerther Genauigkeit und Nettigkeit anschlagen, und an Stücke von sehr grosser Schwierigkeit und oft mit reissend schnellen Passagen ausführen. So ist denn auch in neuer Zeit zu Wien ein ganz eigenthumlicher Virtuose aufgetreten, ein Trommler ohne Trommel, nämlich ein polnischer Jude, der mit Mund und Brust so gut wie ein Gutzkow'scher Tambour zu wirbeln versteht. — Noch eine andere Art von Attraktion hat eine Unbekannte gefunden, die schon in verschiedenen Ländern aufgetreten ist, in fast allen Sprachen Europas singt, immer bewunderungswürdig, aber auch immer mit einer Maske, welche ihr Gesicht gänzlich verhirgt. Sie ist unter dem Namen «die Maskirte (*la Mascherata*) bekannt. — Ja so etwas erregt mehr Aufsehen, als wenn unser guter Pacher seinen neuen Marsch für vier Flügel und sechzehn Hände mit sieben andern Virtuosen vordnunert.

Die diesjährige Herbstzeit scheint unter den Menuplaisir-Musik-Orchestern und Dirigenten eine Art Volkerwanderung hervorgerufen zu haben, indem Gungl, der Lieblings-Tanz-Componist des Berliner Publikums, nach Hamburg, Berens aus Hamburg, Silss aus Liegnitz, Canthal, Strauss der Vater aus Wien, und Lumbye aus Copenhagen nach Berlin, Strauss der Sohn aber mit Orchester nach Constantinopel gezogen sind.

Unser Ueberblick leitet uns jetzt zur Oper, auf ein Feld, wo der vielen Dornen und Gestrappe wegen ausserordentlich mühsam voranzukommen ist. Vorerst arbeiten wir uns durch die neuhervorgetriebenen dramatisch-lyrischen Glashauspflanzen. Hier ist überall Vieles, aber nirgends Viel zum Vorschein gekommen: ganz natürlich, da heut zu Tage jeder Pianist, Geiger, Flötist und Trompeter, der nur den Dreiklang mit seinen Umkehrungen inne hat, den Beruf und die Befähigung in sich fühlt, ein würdiger Nachfolger Mozart's und Weber's in der dramatischen Musik zu werden; da schiessen denn freilich die Opern wie Pilze hervor; sie sind aber auch meistens nur Pilze. Wir muthen der Geduld unsrer Leser Hartes zu, wenn wir ihnen eine Liste der wirklich gegebenen Novitäten vorlegen (der noch zu erwartenden sind Legionen); diejenigen, welche einen zweifelhaften Erfolg gehabt haben sollen, werden wir mit ?, die durchgefallenen mit † bezeichnen. In Deutschland wurden neu aufgeführt: «Die Braut vom Kynast», grosse romantische dramatische Oper in 3 Akten, von Fr. Fischer, Musik von Litolff, in Braunschweig; «Konradin, der letzte Hohenstaufe» von F. Hiller, in Dresden (?); «der Schiffbruch» von C. G. Reissiger, ebendaselbst;

«Rübezahl,» Operette von Konrad in Stettin; «die Hütte bei Moskau,» Operette von Schrameck, in Augsburg (†); «der zweite und dritte Stock,» Operette von Pruch in Wien (?); «Martha,» von Flottow, ebendaselbst (wie wir hören: mit einer oberflächlichen, aller Originalität entbehrenden Musik zu einem nicht ganz uninteressanten Textbuche; für die Sänger aber eine Gelegenheit zu den glänzendsten Effekten; am Hofoperntheater ganz vortrefflich aufgeführt; Componist und sämmtliche Mitwirkende etwa 16mal hervorgerufen!). Ueberdies wurden einzelne Opern neuerer Componisten an einzelnen Orten zum erstenmal aufgeführt: «Rienzi» von Wagner und «der Prätendent» von Kucken, beide in Berlin, mit Glanz aber ohne grossen Erfolg; «der Prätendent» fand, scheint es, mehr Anhänger in Hamburg, wo auch «der Guttenberg» von Prechtler & Füchs bei seinem ersten Erscheinen freundlich aufgenommen wurde. — In Prag wurde eine neue Oper «Udalrich und Bozena» von Skraup, in böhmischer Sprache, und in Temeswar eine illirische Oper «die Berghirten» von Zawrtal mit dem rauschendsten Beifalle gegeben. In Pesth erlangte der Flötist Doppler mit seiner neuen Oper «Graf Benjowsky,» und in Copenhagen Saloman mit der Oper «das Diamantkreuz» grossen Success. In Frankreich geht es, wunderbar genug, in dieser Art von Compositionen etwas ruhiger zu; denn seit dem Unfalle der Cachette lasen wir nur von drei hierher gehörigen Erscheinungen: «der Wilddieb» (*le Braconnier*), komische Oper in 1 Akt, Musik von G. Hequet, scheint sich in der *Opéra Comique* zu halten; «Jerusalem» ein grosses Flickwerk von Maestro Verdi (der in diese Oper 7 Nummern aus seinen Lombardi aufgenommen hat, und mehr als irgendwo dem modernen System der Kriegsführung folgt, wornach der Sieg auf Seiten der grössten Bataillone ist; durch Vokalmassen und Anwendung mächtiger Instrumentaleffekte, nebenbei durch 20 Stück lebender Pferde, die auf der Bühne der grossen Oper erscheinen, weiss er die Köpfe seiner Pariser zu erhitzen und ihre Hände und Stöcke in Bewegung zu setzen); und die zu Musik-reiche (?) Oper Gastibelza von einem jungen Künstler Maillard, womit die *Opéra National*, die neuentstandene dritte lyrische Bühne Frankreichs, ihre ginnzenden Raume eröffnete, nach einem Vorspiele *„le deux génies“* mit einer unbedeutenden Musik von Adam, Auber, Carafa u. Halevy.

Doch in Welschland! Himmel, halte ein! — Da staunte Palermo den *„Fingal“* von Cappula, an, wo in der Musik Wind Donner, Sturm und Regen vorkommen, für kein menschliches Ohr erträglich; *„Il Corsaro“* von Nini ham in Turin, *„Esmeralda“*

vom Prinzen *Poniatowsky* in Livorno, „*Liliana Contessa*“ von Lauro *Rossi* in Genua (†), „*Bianca Contarini*“, von demselben in Mailand (?), „*Don Carlo*“ von Roua, ebenduselbst (?), „*Lucia Strozzi*“ von *Sanelli* in Triest und Alessandria, „*La Figlia di Figaro*“ von *Rossi* in Turin, (?), *Il genio della notte*“ von *Bercanovich* ebendaselbst (†), *Ascanio il giocchiere*“ von *De Giosa*, ebendaselbst (†), „*Yava*“ von *Herenza* (†), und „*Giulia di Toloso*“ von *Gabrielli* in Neapel (†), „*Ricciarda*“ von *Baroni* in Parma, „*Margherita Pusterla*“ von *Lacroix* in Mailand, „*Enrico Edward*“ von *Basevi* (?), „*Ildegonda*“ von *Carlini* (?), und *Un' eredità in Corsica*“ von *Gordigiani* in Florenz zum Vorschein. — Amen. Ein Referent in der Allgem. Leipziger Musikzeitung Nr. 39 bemerkt, dass die Opern buffa nur in Italien einheimisch, diesseits der Alpen aber noch von keinem Meister (nur Mozart, Weigl und zum Theil auch Süssmayer ausgenommen) mit Gluck versucht worden wäre; dass jedoch auch in Italien die Physiognomie der alten Meister zum Theil verloren, und vieles Ungebührliche der modernen Musik angenommen worden sei. Mit letzterer Behauptung erklären wir uns vollkommen einverstanden, und dehnen sie nur noch auf alle musikalischen dramatischen Arbeiten der Italiener aus. Gegenwärtig ist *Verdi* der Löwe des Tages, und seine Opern werden überall aufgeführt: welch eine in die Augen fallende und bedenkliche Abstufung der italienischen Maestri *en vogue* zeigt sich aber von Rossini auf Bellini, Donizetti und Verdi! Dass Machwerke des Letzteren (alle Achtung vor einzelnem Schönen, das sich darin findet!) auf solche Art in Aufnahme kommen konnten, davon trägt nicht sowohl die allmählige Ausartung des Geschmackes die Schuld, als vielmehr der Umstand, dass nichts Besseres geliefert wird, und dass alles Bessere, welches vielleicht hervorkommt, von der Scheelsucht und dem Zopfthum besonders der deutschen Techniker so lange bekrittelt und begeifert wird, bis kein gesunder Fleck mehr daran bleibt. Beispiel dazu finden wir in der Behandlung, welche eine deutsche Oper, die in neuerer Zeit mit das grösste Glück hatte und verdiente, indem sie so ziemlich auf den bedeutendsten Theatern aufgeführt wurde, «die zwei Prinzen» von Esser, von Seiten mancher Kritiker erfuhr; während die anerkannt tüchtigsten Kenner aus voller Ueberzeugung diese neue Oper rühmlich besprochen haben, während der besonnene Referent der allgemeinen L. Musikzeitung vom 3. v. M. nach der dreimaligen Aufführung der Oper zu Kassel erklärt, dass sie nach Textbuch und Musik zu den besten Conversationsopern der

neuern Zeit gezählt werden müsse, — behauptet ein nördlicher Kritikus, sie sei nichts als Nachahmung Adam's und Auber's, ein südlicher, sie sei von einer Monotonie durchzogen, wie selbe vielleicht nur von dem Vorbilde Esser's in Allem und Jedem, von Spohr, in „*Zemire* und *Azor*“ erreicht worden sein dürfte!? —

Ueber die einzelnen Bühnen haben wir nur wenig hinzuzusetzen: Humburg's Oper hat, nach einem heillosen Wirrwar in Folge von Direktoren-Zerwürfnissen, ein neues Regiment und neue Hoffnungen gewonnen. Augsburg hat seine Oper ganz fallen lassen; Paris ist um ein neues Operninstitut „*Opéra national*“ reicher geworden, bewundert in der italienischen Oper immer wieder die alten Celebritäten; in seiner grossen Oper, die sich so gerne für die erste Kunstanstalt der Welt ausgeben möchte, glänzen, auch unter der neuen Direktion und Restauration, theils halbverblichene Sterne, wie Held *Duprez* (die Pariser schreien: grösser, unerreichter als je! — ein Mephisto dagegen: nicht wahr! nichts als Dunst, Gunst und Kunst!), theils neue Sterne von zweifelhaftem Lichte, so die Dlle. *Masson*; und wenn sie auf ihre gigantischen Einnahmen hinweist, so sind diese pecuniären Erfolge gewiss mehr andern lokalen Umständen, und besonders den Zugvorstellungen der Tänzerin *Fanny Cerrito* und ihres Gemahles *Saint-Leon* (namentlich in dem Ballette „*la fille du Marbre*“), als der Musik zuzurechnen.

Es erübrigt nun noch, von einzelnen Notabilitäten des dramatischen Gesanges zu reden. Wir geben als galante Berichterstatter den Damen den Vorzug, und bewundern vorerst mit den wackern Leipzigern Fräulein v. *Marra*, beschenken sogar die schmuckste Georgine mit ihrem Namen, mögen auch die Herrn Kritikaster über ihr beständiges Tremuliren und ihre falsche Intonation Zeter schreien; wir sind entzuckt, dass unsre Landsmännin *Cruvelli* (eigentlich Sophie Cruvell aus Bielefeld) den enthusiasmisirten Italienern beweist, dass ihre Vaterstadt auch noch andere Treffichkeit als vorzügliche Leinwand hervorbringt; wir rasen mit den Italienern, wenn *La Gozzaniga*, *Augusta Boccabadati*, die *Henriette Nissen*, die Landsmännin und strahlende Rivalin der gefeierten *Jenni Lind*, mit den Petersburgern, wenn die *Frezzolini*, mit den Parisern, wenn die *Morlette Alboni* auftritt; wir beglückwunschen die Mailänder, wenn sie die famose Stoltz erhalten, und die Londoner, wenn sie die Miss *Birch* behalten; wir staunen, dass den Copenhagenern in Dlle. *Bergnehr* schon wieder ein Nordlichtsebein von Schweden her aufgegangen ist. Was sollen wir aber von der unvergleichlichen *Jenny*

*Lind* sagen? Sollen wir den geist- und herzbefangenen deutschen und französischen Mäklern trauen, welche, n des Frevels! behaupten, «sie sei unnachahmlich grossartig, unendlich lieblich, eine leibhafte Fee, nur aber keine dramatische Künstlerin», oder, sie habe in England und Guinea gewonnen, aber den Rest ihrer Stimme eingebusst? Zwar hat nun in Berlin, wo sie viermal auf der Bühne und zweimal in Concerten aufgetreten, und in Hamburg, das sie nur in einer Theatervorstellung beglückte, eine gewisse Belegtheit und Verschleierung ihrer Stimme bemerkt; das war aber nur vorübergehend, eine zufällige Indisposition! Da fragt einmal die Engländer! Wenn diese auch die superfeine Entdeckung gemacht haben, dass sie nur mit einem Ohre gehoren sei, so haben sie ihr doch alle ersinnlichen Ehren erwiesen, sie mit Glockengeläute empfangen, durch 29 Abbildungen verewigt, mit einem Dutzend von Anbetern, vom Lord bis zum Messerschmied, verehlicht, und — was ihr wohl am erfreulichsten war — mit Gold überschuttet. Ruhe sorglos aus, susse Philomele, in den Mauern Deiner Vaterstadt, bis dich der Lenz wieder in die hesperischen Gärten Albions zurückführt! — Eine ehemals sehr gerühmte Sängerin, Frau *Albertazzi* ist inzwischen gestorben; dagegen scheint eine zur Ruhe gegangene wieder aufstehen zu wollen, Frau *Lutzer-Dingelstedt*, die ihre eigene Oeffentlichkeit wohl der Geheimschaft ihres Gatten vorziehen mag. — Von den Herrn erinnern wir nur an zwei, die ehemals hochberühmt, jetzt beinahe verklungen sind, an *Rubini*, den König der Tenore, der, zufolge unverbürgter Nachrichten, abdiciren und sich aus Europa zurückziehen will, und an den einst gepriesenen Bassisten *Poeckh*, der nun in Braunschweig mit einem viel geringerem Gehalte quiescirt oder zu untergeordneten Rollen verwiesen ist.

Eines scheint uns hier vor Allem nöthig zu sein, dass man nämlich mit den Anstalten, welche zur musikalischen Bildung von Sängern gegründet sind, (wie solche zu Berlin, München und anderwärts bestehen), eine Schule zur dramatischen Ausbildung im Spiel verbinde.

Blicken wir nun noch nach den Conservatorien und der Kirchenmusik, so ist nichts Sonderliches zu berichten; dass Frau Pleyel nicht Professor am Brusseler Conservatoir geworden, werden die dortigen Eleven sehr bedauern; dass der Verein zur Beförderung und Verbreitung echter Kirchenmusik in Wien talentbegabten Knaben unentgeltlich Unterricht im Gesang ertheilt, möge zu mehrseitiger Nachahmung bestens empfohlen werden. Durch die Nachricht, dass am Dom zu Mailand schon seit

2 Jahren die Kapellmeisterstelle offensteht, weil sich in Italien kein Bewerber findet, den nicht die Probearbeit, die Compositinn einer Fuge, abschreckte, — hat uns frappirt; nicht weniger die, dass bei dem Concours für die Organistenstelle der S. Jakobskirche in Brüssel (?) die Mehrzahl der Candidaten nur mittelmässige Kenntnisse in ihrer Kunst bethätigt hätten, dass nur zwei von ihnen für tauglich erkennt, und H. Streihel einstimmig zu dem Posten erwählt worden sei.

Nun noch von einigen neuen Erfindungen und Verbesserungen in den Instrumenten: *Giuseppe Pelitti* zu Mailand hat einige Boss-Blechinstrumente, besonders zum Gebrauche von Militärmusiken, erfunden. Die Herren Brandt in Breslau und Willmanns in Berlin (Firma: Westermann und Comp.) haben ein Patent auf einen »neuen Patent-Repetitions-Mechanismus« erhalten, der, ohne irgend eine Feder in Anwendung zu bringen, mit grösster Präcision und Schnelligkeit wirkt, und mit dem man, nach Belieben, eine Vorrichtung verbinden kann, welche durch Verminderung der Schwungkraft sämmtlicher Hämmer, einen geringeren Stärkegrad des Anschlags producirt. Herr Miller und Sohn in Wien haben ein Privilegium auf die Erzeugung von Clavier-Stahlsaiten erhalten, die sogar die englischen an Spannkraft weit überflügeln, und sich durch Reinheit des Klanges und billigeren Preis vortheilhaft auszeichnen. Endlich müssen wir noch ein neues Blechinstrument erwähnen, das der Erfinder, H. *Catterino Catterini, Glucibarissas* getauft und in Person zu Wien gehlasen hat: ist auch an dem Tone des Instrumentes gar nichts Ausgezeichnetes, so ist doch der Name eigenthümlich, — und daher die Erfindung gross. —

Im Anfang des Decemher 1847.

*M. G. Fricdrich.*

# Beiträge

zur

# Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

**Anton Schmid,**

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

---

(Fortſetzung.)

45.

## XIV. Epitaphia Musicorum.

(Aus Aicheril Theatrum funebre. P. III. Seite 444—452).

### I. In Rom.

*Perino*, Organo Fiorentino, qui singulari suavitate, ac Testudinis non imitabili concentu, dubium reliquit, amabiliorne esset sua ingenij suavitate, an admirabili artis excellentia clarior. Jacobus Mormita amico M. P. Vixit annos XXIX.

### II. Ebendaſelbſt.

*Nicolai Sudorij*

Musici; qui Arragoniis Regibus quatuor et XXX. annos servivit, obiit M. D. V.

Cur te, Musice, Musicus peremit
Sagittâ, Nicolae, pestilenti?
Invidit modulis meis Apollo.

### III. Zu Salzburg bei St. Peter.

R. D. Joannes Baptista Sauler Metropolitani chori regens, et Bassista eximius, id quod vivus, etiam nunc mortuus facit negocium, et ex hac tumba *de profundis* clamat.

Tu viator, si, quem modo ipse exoptat, propitium Judicem experiri velis, lamentabilem Echûs tonum redintegra, et pro eodem *de profundis* clama. Utque aridis cineribus, quousque conflagrato orbe in novum Phoenicem reparentur, bene sit, piam lacrymam, aut saltem piacularis lymphae guttam asperge. Cantores enim si fato urgente *de profundis* intonant, plerumque tales amant humores. Abiit, obiit Salishurgi 27. Martij Anno M.D.C.XXXVIII.

## IV. Zu Salzburg bei St. Sebaſtian.

Auch Viator.

Chori Metropolit. Regens incipit *Deus in Adjutorium.*
Tu votis et precibus *ad adjuvandum festina.*
D. M. Julius *Stecher* Saulgensis vitae candore, integritate insignis Sacerdos, raucus abmutuit.
Aetat. LVI. Anno Christi M.DC.LXVI.
mens. Majo die IX.
Tu pro eo nunc canta: *Requiem aeternam.*

V. *Jacobi Platpuijs Morini,* Musici Imperatoris Carali V.

Cui sors innocua frustra quaesiverat hostem,
Armavit socias in mea fata manus.
Perfidus incanta ferrum demisit in armos,
Labentem solis destituitque locis.
Sanguine rorantes caedem lachrymantur olivae,
Sub quibus expirans ultima verba dedi.
Et mea turmatim gemuerunt fata volucres,
Haec fuit una meae conscia turba necis.
Flete piae volucres: Et nos quoque flevimus umbras,
Claraque sunt cantu multa sacella mea.
Infantem tellus Morinum nutrivit amena.
Arragonum montes sunt mihi pro tumulo.
Caesaris ante focos solemnia sacra peregi,
Quam peterem moriens, non fuit ara mihi.
Caeruleas sparsi fumos ante ora Deorum,
Sanguine Styx late nunc rubet atra meo.
Tu quicunque cupis meliori occumbere fata,
Suspectum fidei nobile nomen habe.

Obiit Montissanii in Arragonia. Joan. Secundus. (Siehe auch deſſen Opera. Lugd. Bat. 1651. 12. Seite 181).

(Fortſetzung folgt.)

Durch die Entfernung vom Druckorte ſind in dem 105. Hefte der Cäcilia verſchiedene Druckfehler ſtehen geblieben, die hiernach zu verbeſſern gebeten wird.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| S. | 20 | Z. | 5 | ſtatt Schöbler lies Schöber. |
| „ | — | „ | 18 | ſtatt man lies man. |
| „ | — | „ | 20 | ſtatt G mit lateiniſcher Schrift iſt ein deutſches zu ſetzen. Dies gilt, wo das Blatt mit einem Buchſtaben angefangen iſt, durch den ganzen Aufſatz hindurch. |
| „ | 21 | „ | 20 | ſollte mit dem Worte: Meyn, eine neue Zeile beginnen. |
| „ | — | „ | 3 | ſtatt Herrn lies herrn. |
| „ | — | „ | 5 | von unten iſt die Klammer zu ſtreichen. |
| „ | — | „ | 5 | „ „ ſoll Nro. 189 noch in der oberen vorhergehenden Zeile ſtehen. |
| „ | 22 | „ | 9 | von oben, iſt die Klammer zu ſtreichen. |
| „ | — | „ | 12 | vor „Luther s“ eine Klammer. |
| „ | — | „ | 3 | von unten, H. L. Haſſler. |
| „ | 23 | „ | 4 | von oben, ſtatt ſein lies ſeyn. |
| „ | — | „ | 6 | ſtatt veyner lies deiner. |
| „ | — | „ | 21 | „ vnd lies vnnd. |
| „ | — | „ | 1 | von unten: ſtatt mir lies myr. |
| „ | 25 | „ | 11 | von oben, ſtatt vir lies dyr. |
| „ | — | „ | 17 | ſtatt byſt lies biſt. |
| „ | — | „ | 3 | von unten, ſtatt ſein lies ſeyn. |
| „ | 26 | „ | 5 | von oben: ſtatt miſſethat lies miſſetat. |
| „ | — | „ | 15 | von unten: nach dem Worte: verſchrienes muß kein „, ſondern ein — ſtehen. |
| „ | 28 | „ | 4 | von oben: ſtatt her lies heer. |
| „ | — | „ | 13 | ym thon. |
| „ | — | „ | 19 | nach gemeyn lies: Ach Gott von hymel ſihe dareyn, ꝛc. |
| „ | — | „ | 24 | ſtatt heyligen lies heyligem. |
| „ | — | „ | 26 | „ yetz lies yetzt. |
| „ | 29 | „ | 6 | lies c d e e. |
| „ | — | „ | 9 | ſtatt thon lies Thon. |
| „ | — | „ | 18 | ſtatt der XXVII lies der CXXVII. |
| „ | — | „ | 19 | hinter domum ein Punkt. |
| „ | — | „ | 7 u. Z. | 9 von unten, ſtatt vmbſonſt lies vmb ſunſt. |
| „ | 30 | „ | 1 | von oben: ſtatt ſtarken lies ſtarcken. |
| „ | — | „ | 9 | ſtatt ym lies yhm. |

# Felix Mendelssohn-Bartholdy,

geboren den 3. Februar 1809 in Hamburg, gestorben den 4. November 1847 in Leipzig.

*Nekrolog, geschrieben im November, 1847.*

(Hierbei ein Portrait Mendelssohn's.)

Man wird schwarlich in Abrede stellen können, dass dieser so eben in den besten Mannesjahren verstorbene Componist, über dessen musikalische Bedeutung wir hier mit dem Ernste, welcher der Wichtigkeit des Mannes und der Grösse des Verlustes gemäss ist, einige Worte zu sagen denken, unter denjenigen mitlebenden Musikern; welche bis auf die jüngste Zeit herab thätig geblieben sind, weitaus der bedeutendste war. Wenn von mitlebenden überhaupt, d. h. von den Tonsetzern die Rede wäre, welche noch am Leben sind, so würde Spontini und in gewissem Sinne auch Rossini als solche genannt werden müssen, vor welchen die Geschichte der Musik dem Verstorbenen nur unter gewisser Einschränkung den Vorrang zugestehen kann. Beide, welche wir so glücklich sind, noch unseren Zeitgenossen beizählen zu können, sind gewissermassen isolirt stehende Erscheinungen, welche vorzugsweise aus der Eigenthümlichkeit ihrer Natur schöpferisch waren; Mendelssohn hingegen stand in wesentlichem Zusammenhange und lebendiger Verbindung mit vorangegangener und gleichzeitiger deutscher Musik. In so fern müssen die zwei genannten Componisten geschichtlich anders gestellt werden als er. Spontini trat aus dem alten Gebiete der ernsten Oper, wie es vor ihm begränzt gewesen war, heraus, indem er den bloss tragischen und pathetischen Inhalt derselben, welcher der überlieferte war, verlassend, sich in die heroische Sphäre, erhob und durch leidenschaftlich romantische Belebung, welche der alten Oper

gefehlt hatte, dem Ganzen einen modernen Ausdruck gab. Rossini brachte eine zuvor ungekannte frische Bewegung in die musikalische Welt, indem sein erfinderisches Genie das Reich derselben mit einer Menge von Melodien so zu sagen bevölkerte, welche als selbständige leichtfertige, überall gegenwärtige Wesen das heitere, niemals ganz abzuweisende und niemals ganz zu stillende Bedürfniss des Menschen nach Sang und Klang, nach Trillern und leichten Tonweisen auf anmuthige und oft hochst geistreiche Weise, seiner Zeit befriedigte. Mendelssohn, nicht auf die eben angedeutete Art individuell schöpferisch, steht mit der Musik, welche er geschrieben, auf dem Boden sowohl seiner früheren als seiner nächsten Vorgänger. In so fern von seinen mitwirkenden musikalischen Zeitgenossen dasselbe zu sagen ist, hat er mit ihnen dieselbe gemeinsame Grundlage. Aber er überragt sie sämmtlich weit, sowohl durch den Gehalt, die Bedeutsamkeit, den Kunstwerth und den Geist seiner zahlreichen grossen Werke, als auch dadurch, dass er in einer bestimmten Gattung von Musik, welche wir sogleich näher zu bezeichnen haben werden, wie ein Erfinder gewirkt hat. Viele neben ihm hatten und haben, als Componisten, manche bald mehr bald minder erhebliche Vorzüge, die er nicht in gleichem Grade besass. Aber in welchem Gebiete menschlicher Thätigkeit wäre irgend ein Einziger, und sei er der Allergrösseste, zu nennen, dem es nicht in diesem oder jenem Stücke ein Geringerer zuvorgethan hätte? Um so mehr wird denn also neben dem Meister, über welchen wir jetzt reden, mancher andere Lebende angeführt werden können, der Dies und Jenes vor ihm voraus hat. Von dem Einen wird sich etwa sagen lassen, dass er in seiner zwar kleinen und beschränkten, aber eigenen Sphäre mehr Erfindungsgabe zeige, als Mendelssohn in der seinigen weiteren und grösseren gehabt; von dem Anderen, dass ihm mehr Schwung und Kühnheit zu eigen sei; noch von Anderen wird man Innigkeit und Gemüth in höherem Grade zu rühmen wissen. Nimmt man aber dafür Alles das zusammen, was diesen Allen abgeht, was aber Mendelssohn besass, und legt

dazu die besonderen Vorzüge und Verdienste, die ihm eigenthümlich zuerkannt werden müssen; so zeigt sich, dass ein Gewicht herauskommt, welches unter den gleichzeitigen Componisten nicht nur kein Einzelner, sondern vielleicht Alle zusammen nicht aufzuwiegen im Stande sind. Er war eine der festesten Stützen der guten Musik, eine Stütze, deren früher Fall alle Freunde, Kenner und Pfleger dieser Kunst tief zu beklagen haben und, wie aus den zahlreichen Stimmen, die sich von allen Orten in- und ausserhalb Deutschlands vernehmen lassen, am unzweideutigsten hervorgeht, in der That auch tief und laut beklagen. Durch seine ungemeine Thätigkeit belebte er das musikalische Interesse und die musikalischen Bestrebungen der Gegenwart, und durch den Ernst seiner Auffassungen, die Gediegenheit seiner Arbeit, die einsichtsvolle Sorgfalt seiner Behandlung, sowie durch den religiösen oder ächt poëtischen Inhalt der von ihm gewählten Stoffe, endlich durch seine den Meisterwerken alter wie neuerer Musik bewiesene Achtung, that er das Seinige, um in unsrer Zeit die Würde einer Kunst aufrecht zu halten, welche, wie Jeder eingestehen wird, nur allzu sehr der Gefahr preisgegeben ist, in die Gewalt eines frivolen Geschmacks und einer seichten Genussliebe zu gerathen, oder als Werkzeug eitler Prätentionen gebraucht zu werden. Künstler, von welchen solche Wirkungen zu rühmen sind, kommen ungemein selten zum Vorschein, und es wird ihnen, wo und wann immer sie sich zeigen, grosse Ehre erwiesen, da die eben bezeichneten Wirkungen solcher Natur sind, dass Bildung und Charakter eben soviel Antheil an ihnen haben, als das Talent. Zu diesen Seltenen gehörte Mendelssohn, und sein Tod verursacht in der jetzigen musikalischen Welt die fühlbarste der Lücken, da er den obersten Platz in ihr für jetzt leer lässt.

Von den Lebensumständen des Verstorbenen ist nicht unsere Absicht an diesem Orte ausführlicher zu reden. Zum Theil sind sie hinreichend bekannt und in den vorhandenen Tonkünstler-Verzeichnissen mitgetheilt, zum Theil erfordert ihre umständlichere Darstellung mehr Raum als die Bestim-

mung unserer Zeitschrift gestattet, und überdies auch mehr Materialien, als uns zu Gebot stehen. Wir halten hier hauptsächlich den musikalischen Gesichtspunkt fest. Mendelssohn ist nicht volle 39 Jahre alt geworden; er würde dieses Alter erst 3 Monate nach seinem Todestage erreicht haben. Welches sein Fleiss gewesen, wie viel er während dieser kurzen Lebenszeit hervorgebracht hat, lässt sich aus dem genauen und ausführlichen Cataloge seiner erschienenen Werke, welcher von der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel herausgegeben worden, obgleich derselbe bis auf Weniges vollständig ist, doch nur zum Theil entnehmen. Vielleicht halb so viel Nummern als dieser Catalog enthält, sind unedirt im Manuscript von ihm vorhanden. Dahin gehören zum Beispiel dreizehn in seiner Jugend componirte, für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass geschriebene Musikstücke, welche er Symphonien nannte, und welche grösstentheils auch den symphonischen Styl und Character haben; dahin gehören auch vier Operetten, welche er von seinem eilften bis zu seinem vierzehnten Jahre geschrieben, und deren jede er an jedem seiner vier in diesen Zeitraum fallenden Geburtstage vor befreundeten Zuhörern aufgeführt hat. Diese grosse und frühzeitige Fruchtbarkeit erregte um so ungewöhnlichere Erwartungen, als bereits der 8jährige Knabe durch seine ungemeine Fertigkeit im Klavierspiel, seine beflügelten Fortschritte darin, durch sein scharfes und feines Ohr, sein erstaunliches Gedächtniss und seine frühe Meisterschaft im Vomblattspiel Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit und Bewunderung gewesen war. Mehr aber noch als jene Fruchtbarkeit und diese Fertigkeiten gab die Jugendfrische und Naivetät, so wie der melodiereiche Inhalt der eben erwähnten frühen Compositionen den Kennern der Musik Zeugniss und Bürgschaft für den ächten Beruf des jungen Künstlers. Man fand in diesen ersten Arbeiten das wahre Gepräge eines reichen, von der Natur mit umfassenden Mitteln ausgestatteten Talents, das sich vermöge der Kraft eines inwohnenden Triebes äusserte; man gewahrte auch in der Reihenfolge dieser Musikstücke einen Verlauf naturgemässer Entwickelung;

endlich liess sich darin auch ein ganz unbefangenes Anschliessen an die Compositionsweise und die sanctionirten Formen der besten deutschen Meister, namentlich Haydn's und Mozart's, wahrnehmen, in welcher Unbefangenheit alle einsichtsvollen Kenner ein glückliches Zeichen sowohl kindlichen Naturells als ungezwungener organischen Entwickelung erblickten. Auch in der kurzgefasstesten Uebersicht der musikalischen Jugendgeschichte Mendelssohns dürfen die Namen Ludwig Berger und Zelter nicht fehlen. Beide waren seine eigentlichen und hauptsächlichen Lehrer, jener der frühere. Er war es, der den Knaben auf die Wege Mozarts führte, denen er selbst bis zu seinem Ende nachging; ihm verdankte Mendelssohn auch den ersten sicheren Unterricht in der Instrumentallehre, und die Grundlage zum klassischen Klavierspiel. Berger gehörte als Pianist zur Schule Fields, Cramers, Dusseks und Clementis, in deren Grundsätzen er seinen Schüler unterwies. Er besass zur Zeit, als er diesen Unterricht gab, vielleicht nicht mehr ganz die Lebhaftigkeit und Frische, welche einem so lebendigen und mit solcher Talentfülle rasch vorwärts dringenden Schuler gegenüber wünschenswerth war. Berger war ein höchst gewissenhafter, seinem Beruf emsig ergebener Künstler und Lehrer, von grossen Kenntnissen und nicht gemeinem Geiste und Tiefsinn. Aber da er an sich selbst wohl ohne Zweifel zwischen seiner Capacität, den Forderungen, die er an sich machte, und den Hoffnungen, mit denen er sich getragen einerseits und seinen Leistungen anderseits ein gewisses Missverhältniss empfand, und auch manches andere, nicht musikalische Motiv nachtheilig auf seine Stimmung einwirkte, so war ihm nicht die frohe Zuversicht und Heiterkeit eigen, welche zu einem beherrschenden Einfluss auf junge Gemüther eine unentbehrliche Bedingung zu sein scheint. Indess stand Mendelssohn bis ungefähr in sein zwölftes Jahr fast ausschliesslich unter den Einwirkungen dieses vorzüglichen Mannes, dem er auch unausgesetzt das dankbarste Andenken und eine warme Verehrung erhalten hat. Nach Berger, und wenn wir nicht irren, noch eine Zeitlang zugleich mit ihm, leitete Zelter

den Unterricht des jungen Künstlers. Zelter liess ihn viele canonische Arbeiten machen und viele Fugen schreiben, und sah seine freieren Compositionen kritisch durch. Zelter wirkte vorzüglich durch seine Rede, seine Bemerkungen, seine allgemeinen Ansichten auf den Schüler, und wer Zelter gekannt hat, oder ihn auch nur aus seinen Briefen oder einzelnen kleinen Aufsätzen kennt, die leider allzu sparsam vorhanden und nicht gesammelt sind, der wird begreifen, dass eines solchen Mannes bedeutendes und oft geniales Wort auf einen jugendlichen Geist wie Mendelssohn von entscheidender und nachhaltiger Wirkung sein musste. Das Geheimniss des eigentlichen musikalischen Schaffens hat Zelter vielleicht nicht gekannt, und möglich, dass die Behauptungen, welche man in mehreren über Mendelssohn in Sammelwerken geschriebenen Artikeln ausgesprochen findet, wonach Zelter durch seine Systematik und Formenlehre manchen nachtheiligen Einfluss auf ihn ausgeübt habe, etwas Wahres enthalten. Da aber einer der anerkannten Vorzüge Mendelssohns in der Vortrefflichkeit der Form lag, und überdies Zelter immer das Zeugniss für sich in Anspruch nahm, und zwar mit vollem Recht, den jungen Künstler bei seiner freieren und eigentlich productiven Thätigkeit niemals Schulzwang auferlegt, sondern ihn hierin ganz dem eignen Antrieb überlassen zu haben, so werden jene Behauptungen eines nachtheiligen Einflusses wohl dahin zu beschränken sein, dass der innere musikalische Reichthum eines Mannes wie Zelter für die Bedürfnisse eines mannigfaltig nach allen Seiten der Musik sich ausbreitenden feurigen Jugendgeistes nicht ausgereicht haben mag. Zelter fühlte selbst wohl nach kurzer Unterrichtszeit, dass ihm bei einem Schüler solcher Art mehr nur geistig und ästhetisch zu leiten als eigentlich musikalisch zu lehren oblag. Er führte ihn in die Sphäre der reinsten und fruchtbarsten Kunstansichten, brachte ihn in die Nähe Göthe's, und reichte dem jungen Geiste früh die kräftigste musikalische Nahrung, indem er ihn Sebastian Bach studiren und immer wieder studiren liess, und ihm die Werke desselben, deren Verständniss er selbst in hohem Grade besass, um-

fassend interpretirte. Der grosse Ernst, welcher Mendelssohn als Künstler so vorzüglich auszeichnete, lag zwar von Anbeginn in seiner Natur und war durch den achtungswürdigsten Einfluss, der von seinen hochgebildeten Eltern ausging, mit unablässiger Sorgfalt gepflegt, wobei auch ein gründlicher Unterricht in den Wissenschaften mitwirkte; aber auch Zeitern muss an diesem bedeutenden Vorzug ein bedeutender Antheil zugeschrieben werden.

Während dies Verhältniss zu seinem Lehrer in der charakterisirten Weise bestand, stellte sich bei dem jungen Musiker ungefähr von seinem fünfzehnten Jahre ab, eine künstlerische Krisis ein. Sebastian Bach hatte nach und nach Herrschaft über ihn gewonnen; eine staunenswerthe Kenntniss der Partituren der besten Meister und eine noch staunenswerthere Fertigkeit im Lesen und Spielen derselben hatte sich bei ihm ausgebildet; seine Finger, welche alle Schwierigkeiten der Ausführung auf dem Klavier vollkommen bemeisterten, forderten Beschäftigung und immer neue Beschäftigung, so dass er bald eine ungeheure Masse an Musikwerken aller Gattungen kennen gelernt und das Meiste davon im Gedächtniss hatte. Dieser Zudrang von Musik einerseits, anderseits die Macht des Bach'schen Genius, anregende Einflüsse aller Art, namentlich auch der damals so vielwirkenden Weber'schen Opernmusik, endlich der Eintritt in das Jünglingsalter, dies Alles brachte in ihm weitere Entwickelungen zu Wege. Die Zeit kindlicher Unbefangenheit in der Production war vorüber, ohne dass sogleich etwas Anderes sicher und bestimmt an die Stelle treten konnte. Was er nun schrieb, waren Erzeugnisse, welche den Einfluss der verschiedensten Style kund gaben. Sie sind zum Theil, wie die erste seiner gestochenen Symphonien (*C-moll*), wie die seinem Freunde Ritz gewidmete *F-moll* Sonate für Klavier und Geige, und einige Klavierquartette ins Publikum gekommen. Es zeigte sich in diesen Compositionen das Ringen und Drängen eines nach vielfachen Richtungen hin sich bewegenden Talentes, das mit sich selbst noch nicht zur Klarheit gelangt ist. Diese Ungewissheit sollte nicht lange dau-

ern, und wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir annehmen, dass es dem erwachenden Verständniss Beethovens war, welches dem jungen Musiker über diese Periode hinweghalf und sein Talent zur Reife brachte. Er hatte Beethoven'sche Compositionen wohl lange vorher gekennt und gespielt, die Grösse derselben eher mehr nur geahnet als begriffen. Erst um diese Zeit, von der wir jetzt sprechen, ging ihm der Geist Beethovens klarer auf. Von diesem befruchtet, und zugleich durch den Reiz der Weber'schen Muse und Instrumentation geweckt, kam der in ihm liegende Keim zu der eigenthümlichen Romantik zur Blüthe, welche als diejenige Gebiet anzusehen ist, das oben bezeichnet worden und in welchem Mendelssohn erfinderisch und schöpferisch wurde. Er schrieb seine berühmte Ouvertüre zu Shakespeare's Sommernachtstraum, sein nicht minder geniales Octett, sein Streichquartett in *A-moll*, und einige kleine in demselben Geiste erfundene Klavierstücke und Lieder. Mit diesen Arbeiten, und durch sie, ward er frei und künstlerisch selbstständig. Im Gefühl dieser gewonnenen Freiheit ging er, damals im siebenzehnten Lebensjahre, mit Begeisterung auf den Gedanken eines seiner Freunde ein, den *Don Quixote* des Cervantes, der seinen Geist immer lebhaft beschäftigt und ergötzt hatte, zum Gegenstand einer musikalischen Schöpfung zu machen. Es wurde ihm ein Text geschrieben, und seine Arbeit kam unter dem Titel „die Hochzeit des Gamacho" als Oper auf die Bühne, auf welcher sie, obgleich sie viel Vortreffliches enthielt, und an musikalischem Werth viele andere Opern, welche Glück gemacht haben, übertrifft, dennoch theils wegen Mangels an dramatischer Action, theils weil die Bedürfnisse der Sänger und Sängerinnen nicht genugsam bedacht waren, theils endlich, weil ihr Gehalt allerdings den grossen Erwartungen, welche der bedeutende Ruf des jungen Componisten erregt hatte, nur unvollkommen entsprach, sich nicht erhalten hat.

Unterdess hatten jene Werke musikalischer Romantik nicht verfehlen können, erst in vertrauten, dann in weiteren Kreisen

das Aufsehen zu machen, das sie ihrer Natur nach nothwendig erregen mussten. Man fühlte, dass Deutschland um einen grossen Componisten, der sich auch bereits eine bestimmte Eigenthümlichkeit errungen hatte, reicher geworden war. Auf den Reisen, die Mendelssohn nun von seinem neunzehnten Jahre ab in England, Italien, Deutschland und Frankreich machte, lernte auch das Ausland zum Theil diese Werke kennen, welche, so wie sein Klavierspiel und seine in allen musikalischen Beziehungen sich bei jedem Anlasse offenbarende Meisterschaft allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung rege machten, wodurch sein Ruf eben so weit verbreitet als hoch erhoben ward. Natureindrücke, welche er auf diesen Reisen empfing, Erfahrungen in den Geheimnissen der Instrumentation, womit er als Dirigent an der Spitze grosser Orchester sich zu bereichern vielfach Gelegenheit fand, denn wohl auch innere Erlebnisse, und endlich die Lectüre phantasiereicher Dichter weckten ihn zu übermüthigen Schöpfungen im Reiche der Romantik. In dieses gehören seine Ouverturen „Die Hebriden" und zur „Melusine", das Orchesterstück „Meeresstille und glückliche Fahrt", zum Theil auch seine viel später erschienene als geschriebene „Walpurgisnacht". Von diesen Stücken hat nach unserer Ansicht die Ouverture zu den Hebriden den höchsten, der Sommernacht-Ouverture mindestens gleichkommenden Werth, wenn sie gleich wegen ihres düsteren und schwieriger zugänglichen Charakters nicht so grosse Popularität wie letztere hat erreichen können. Gleichzeitig schrieb auch Mendelssohn viele seiner vorzüglichsten Klavierstücke, unter denen das Concert in *G-moll,* womit er in München eine enthusiastische Wirkung hervorbrachte, und mehrere seiner schönen „Lieder ohne Worte" vornämlich auszuzeichnen sind. Er arbeitete rastlos und öffnete sich unablässig neue Quellen der Thätigkeit.

Indess, so sehr es ihm gelungen war, die Fülle seines Talentes in den Musikstücken der bezeichneten Gattung walten zu lassen, so fühlte er dennoch, dass er sich von den Gränzen dieser Gattung nicht einschliessen lassen durfte, und dass seine Aufgabe über dieselben hinausreichte. Von

Jugend auf war sein religiöser Sinn gepflegt worden, und der Eindruck, welchen Sebastian Bach's Kirchenmusik auf ihn in früherer Zeit gemacht hatte, war ein unauslöschlicher gewesen. Schon unter Zelter hatte er viele Kirchenstücke geschrieben und diesen Beruf immer im Auge behalten. Bevor er sich auf die eben erwähnten grösseren Reisen begab, hatte er die grosse Bach'sche Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei kennen gelernt, und dieses ungeheuere Werk, nachdem er der Partitur desselben ein unvergleichlich sorgfältiges Studium gewidmet hatte, und mit kleinen Gesangproben unter Klavierbegleitung anfangen, allmälig zu grösseren und endlich zu vollständigen Proben aufgestiegen war, in Berlin, von allgemeiner Theilnahme und Achtung für dieses Unternehmen unterstützt, zur Aufführung gebracht. Von dem Geiste dieses Werkes hatte er sich ganz durchdrungen, und von anderen Kirchenmusiken desselben Meisters, namentlich von dessen Messe in *H-moll* war er nicht minder ergriffen worden. Der hohe Ernst dieser Musiken sagte seinem religiösen Sinne zu. Die biblischen Bücher kannte er genau und las viel und oft in Luthers Schriften. Auch hatte ihn während seines Aufenthalts in Rom die altitalienische Kirchenmusik, obgleich sie ihn musikalisch nicht näher an sich zog, doch durch ihre Würde und Hoheit gefesselt. Er fasste den Gedanken, ein Oratorium zu schreiben, so dass die eigenen Worte der Bibel die Grundlage des Textes bilden sollten. Es geschah nach reifer Ueberlegung, dass er die Geschichte des Apostel Paulus zum Gegenstande wählte, da er, um seine musikalische Kraft ganz an eine Arbeit dieser Art setzen zu können, nicht blos grosser Gegensätze, wie sie in den meisten Oratorien-Büchern sich finden, sondern vorzugsweise eines dem Dramatischen sich nähernden Inhalts, elegischer Elemente, besonders aber eines Stoffes bedurfte, der neben specifisch-religiösem Kerne, doch auch zur Darstellung mannigfachen Welttreibens und innerer Seelenkämpfe die künstlerischen Motive enthielt. Dieses Oratorium beschäftigte ihn in Düsseldorf, wohin er, von seinen Reisen zurückgekehrt, und nachdem er in Berlin eine

Reihe von Concerten gegeben hatte, als Dirigent berufen worden war. Der „Paulus“ wird von den meisten Beurtheilern Mendelssohns und auch sonst ziemlich allgemein als die Krone seiner Schöpfungen angesehen; und welcher Meinung man auch über die Stelle sein möge, die diesem Werke unter den übrigen Mendelssohn'schen zukommt, so bleibt unwidersprechlich, dass es das grösste Oratorium ist, welches seit Haydn geschrieben worden. Dieses Werk, das an allen grösseren musicalischen Orten Deutschlands und Englands aufgeführt wurde, und sowohl in Partitur als im Klavierauszuge und in einzelnen Gesangstücken eine ausserordentliche Verbreitung fand, hob den Namen seines Verfassers über die Reihe der gleichzeitigen Componisten, über welche seine Ueberlegenheit unter besseren und vorurtheilsfreien Kennern längst erkannt und ausgemacht war, auch in der Meinung des grösseren Publikums hinaus, und es ist ganz richtig, was vor Kurzem einer seiner namhaften Collegen von ihm öffentlich gesagt hat, dass, obgleich seine Musik keineswegs eigentlich populär war, er doch eine solche Notorietät hatte, und als Künstler so allgemeines Ansehen genoss, dass man ihn in diesem Betracht einen populären Meister nennen konnte. Man durfte ihn aber auch noch in einem andern Betracht so nennen, da er nicht nur Ansehen, sondern durch einige seiner Compositionen sich auch wirkliche Beliebtheit erworben hatte. Seine „Lieder ohne Worte“ sind bis in die kleinsten und beschränktesten musikalischen Kreise gedrungen und haben dem Componisten auch da, wo man auf die Ausführung seiner grösseren oder schwierigeren Sachen verzichten musste, warme Freunde und Verehrer bei Alt und Jung gewonnen. Endlich war es auch noch eine dritte Art der Thätigkeit, welche ihn mit einer grossen Menge von Menschen, besonders aus den mittleren Ständen in volksthümliche Beziehung setzte: nämlich die Directien der alljährlichen grossen deutschen und englischen Musikfeste, womit er in Düsseldorf den Anfang machte, und zu denen er von da ab bis zuletzt alljährlich berufen ward. Auch den deutschen, über das ganze Land verbreiteten Lie-

dertafeln war sein Name durch seine Männergesänge vertraut, und keine derselben versäumte, sobald er auf seinen Reisen persönlich in ihre Nähe kam, ihm durch Gesang und Aufzug ihre Huldigungen darzubringen. Diese Umstände sind bei einer Würdigung seiner musikalischen Bedeutung nicht zu übersehen, da sie deutlich beweisen, dass diejenigen Kritiker, welche die Musik Mendelssohns grossentheils als Product der Reflection ansehen, im Irrthume sind, indem offenbar Wirkungen der eben angeführten Art sich durch eine bloss reflektirende Kunst niemals und nirgend erreichen lassen. Nicht blos die Musiker, sondern überhaupt alle Künstler aller Art schätzten Mendelssohn sehr hoch. In Düsseldorf stand er mit den Mitgliedern der dortigen Malerschule in lebhaftem Verkehr; er selbst besass einige Uebung und Geschicklichkeit im Landschaftzeichnen nach der Natur, und man darf annehmen, dass dies auf seine musikalische Naturauffassung nicht ganz ohne Einfluss war.

Nach einem etwa dreijährigen Aufenthalte in Düsseldorf, den er durch häufige Reisen unterbrochen hatte, folgte er im Jahre 1836 einem Rufe nach Leipzig, wo er bis zu seinem Tode, so viel uns bekannt, jeden Winter ohne wesentliche Unterbrechung, die dortigen Abonnements-Concerte leitete, und an die Spitze eines vor mehreren Jahren daselbst errichteten Conservatoriums für Musik trat. Das Institut der Leipziger Concerte ist eines der grösseren und best fundirten und verwalteten dieser Art in Deutschland; es bot der Wirksamkeit Mendelssohns reiche Kunstmittel dar und ward durch ihn zu einer bedeutenden Höhe gehoben. Durch seinen Ruf, seine energische Thätigkeit, seinen künstlerischen Eifer und seine weitreichenden musikalischen Verbindungen machte er Leipzig zu einem der Mittelpunkte Deutschlands für Instrumentalmusik. Viele Schüler kamen zu ihm, um von ihm zu lernen. Es erwies sich indess, dass er bereits, ohne eigentlich Schüler gehabt zu haben, Schule gebildet hatte, da die meisten jungen Künstler in Deutschland ihm als ihrem Vorbilde nachstrebten, und mehr oder minder bewusst in seiner Art und Weise, seinem Style, componirten. In Leip-

zig schrieb er eine grosse Menge von Musikstücken, Concerten, Trios und Quartetten, Liedern, und mehrere grössere umfassendere Werke, Psalmen, Motetten, eine Symphonie, einen Lobgesang zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, ferner, im Auftrage des Königs von Preussen, Musik zum Shakspeare'schen Sommernachtstraum, zu zwei Sophokleï'schen Tragödien und zu Racine's Athalie. Der genannte kunstliebende Monarch hatte Mendelssohn ausersehen, die gesammte Kirchenmusik in den preussischen Landen zu bessern und zu heben, und ihn zu diesem Zwecke nach Berlin berufen, wo er ein zu bildendes Conservatorium und ein bereits gebildetes Gesangchor in der königl. Domkirche leiten sollte. Die Ausführung dieser Entwürfe kam indess nicht zu Stande. Mendelssohn kehrte, nachdem er in Berlin einige Zeit hindurch mit Vorbereitungen zu der ihm angewiesenen Wirksamkeit zugebracht, und einem Cyclus von Abonnements-Concerten daselbst als Dirigent vorgestanden hatte, nach Leipzig zurück, woselbst er seine bisherige Thätigkeit fortsetzte und sein zweites grosses Oratorium: „Elias" schrieb, welches er im Frühling des laufenden Jahres nach England aufführen ging. Die Aufnahme, welche sein Werk und er selbst dort fand, wo man ihn fast als ein dem Lande Angehörigen zu betrachten anfing, war sehr glänzend gewesen. Als er, von dort zurück, in Frankfurt am Main verweilte, um sich zu einer Reise in die Schweiz vorzubereiten, traf ihn daselbst die erschütternde Botschaft von dem Tode seiner älteren Schwester. In der trübsten Stimmung trat er darauf seine Reise nach der Schweiz an, wo er bis zum Herbste verblieb. Gegen das Ende dieses Aufenthaltes ergab er sich einem angestrengten Fleisse, schrieb, wie man sagt, den ersten vollen Akt einer ihm von Goibel gedichteten Oper nieder, und componirte sechs Lieder, zwei Motetten und ein Quartett voll der wehmüthigsten Empfindung. Er kehrte sodann nach Leipzig zurück, von wo er in Berlin und in Wien zur Aufführung seines „Elias" erwartet wurde, als ihn die Krankheit befiel, welche nach mehrwöchentlichem Leiden seinem Leben, Allen unerwartet, ein so frühes Ende machte.

Der Schmerz über diesen Todesfall war allgemein und äusserte sich in wie ausser Deutschland in tiefer, sogar leidenschaftlicher, und für den Verstorbenen höchst ehrenvoller Weise. Der rührende Zug des trefflichen alten Kapellmeisters Schneider, welcher am Bahnhofe seines Wohnortes Dessau, von den Mitgliedern der dortigen Liedertafel umgeben, Nachts um 2 Uhr, den von Leipzig (auf dem Wege nach Berlin) daselbst ankommenden Leichenwagen Mendelssohns, entblössten Hauptes, mit einem von ihm für diesen Moment componirten Männergesange empfing, dieser Zug ist für beide, für den Veteranen wie für das Gedächtniss des Todten zu ehrend, um ihn nicht in diesem Nekrologe, und zwar mit dem Ausdruck wahrhafter Hochachtung anzuführen. Es fehlte nicht an anderen zahlreichen Beweisen der Verehrung für das Andenken des früh dahingegangenen Tonkünstlers, und noch andere sind ohne Zweifel zu erwarten. Denn wie man auch die Werke Mendelssohns auffassen und welchen Rang man ihnen im Verhältniss zu den grossen Werken anderer Componisten anweisen mag, so wird ausser Frage bleiben, dass die deutsche Musik der gegenwärtigen Zeit in ihm ihren Meister verloren hat. Er war dieser Meister aus doppeltem Grunde und in doppelter Beziehung; erstens weil ihm über den gesammten Umfang der musikalischen Kunstmittel die ausgebreitetste und sicherste Herrschaft zustand; zweitens weil, wenn überhaupt von einer bestimmten Compositionsweise in unserer Zeit gesagt werden kann, dass sie Nachahmer gefunden und in Deutschland bildenden Einfluss auf jüngere aufstrebende Componisten bewiesen hat, dies von der seinigen gesagt werden muss. Was jene Herrschaft über den musikalischen Kunstbereich anlangt, so war sie eine ganz ungewöhnliche und ausserordentliche, und ist selbst von denjenigen Kritikern, welche den Werth Mendelssohns als Componisten nur mit bedeutenden Einschränkungen gelten lassen, so hoch angeschlagen worden, dass sie ihn „an die Spitze aller Erscheinungen in diesem Gebiete“ stellen. In der That gränzte seine Uebersicht an das Wunderbare und zeugte von Kräften, welche

durchaus von der Natur gegeben sein müssen, durch blossen Fleiss aber, und sei es der unermüdlichste, nicht erworben werden können, wie sie denn auch schon ungemein früh bei ihm an den Tag kamen und sich mit grösster Schnelligkeit entwickelten. Von mächtiger Hülfe war ihm bei Ausübung dieser Herrschaft sein gewaltiges Klavierspiel, zu welchem er aber die Anlagen und Organe ebenfalls mit auf die Welt brachte; sodann sein durchdringendes Gehör und augenblicklich aufnehmendes Gedächtniss; eines wie das andere: Naturgaben. Die Raschheit und Sicherheit, womit er sich einer fremden Partitur, selbst der verwickeltesten, bemächtigte, und ihren Inhalt sogleich mit merkwürdiger Stimmenfülle auf dem Klavier wiederzugeben verstand, war nicht zu überbieten. Hierin mussten alle seine Kunstgenossen vor ihm weichen. Ebensogross war die Genauigkeit, womit er an der Spitze der Orchester und Chöre sowohl das Ganze umfasste, als das Einzelne durchdrang, so dass er mit Ohr und Sinn bei jeder Stimme gegenwärtig zu sein schien, wodurch er das moralische Vertrauen zu seiner Direction erzeugte, welches die erste Bedingung des inneren Zusammenhangs und der Einheit einer Aufführung ist, und ohne welche auch die geistvollste Auffassung des Dirigenten unfruchtbar bleibt. Sein musikalisches Urtheil, unterstützt durch allgemeine Geistesbildung und Formenkenntniss, war eindringend. Gegen leichtsinnige Behandlung, Missachtung oder Unkenntniss dieser Formen hatte er, da ihm die Einheit von Form und Wesen in aller Kunst klar war, entschiedenen Widerwillen; eben so auch entschiedene Abneigung gegen das nur Scheinende, auf äussere Wirkung Angelegte. Für das ganz Formlose aber, für das Ausschweifende und Ungeordnete war er vollkommen unzugänglich. Von seinen Schülern forderte er in ihrer Kunst denselben Ernst, der ihn auszeichnete, und in ihren Bestrebungen wo möglich, dieselbe Wahrheit. Dies, dass er mit Wahrheit bei seiner Kunst war, und durch seine weithin wirkenden zahlreichen Werke die Achtung vor derselben aufrecht hielt, gab ihm für unsere Zeit seine grosse Bedeutung, und die Geschichte der Musik, wenn sie von der Wendung be-

richten wird, welche nach Ablauf der letzten grossen Instrumentalperiode die Tonkunst bei uns nahm, wenn sie die Leere und Mattigkeit schildern wird, welche sich auf der einen, die Hohlheit und Ausartung, welche sich auf der anderen Seite kundgab, wird Mendelssohn als denjenigen nennen, welcher durch den Gehalt seiner Arbeiten die musikalische Ehre der zwei Decennien rettet, denen der Genius Beethovens vorangegangen war. Auf die Frage um die Dauer seines Namens kann sonach die Antwort nicht zweifelhaft sein, über die Frage um die Dauer seiner Werke muss man die Antwort der Zukunft abwarten. Das umfassenste derselben, das Oratorium „Paulus“ wird als Denkmal der Zeit, der es angehörte, stehen bleiben, einer Zeit, deren wesentliches Merkmal ist, dass in ihr die Fülle der schaffenden und erzeugenden Naturkraft des Geistes vor dem Drange nach bewusster und verständiger Erkenntniss zurücktritt, und aus dem Losringen vom Alten, das nicht mehr genügt, und dem Wunsche des Neuen, das sich nicht gestalten will, Unsicherheit erwächst, die, zum Gemeingefühl geworden, Glauben und Denken ergriffen hat, und welcher, wie die Kunst überhaupt, so auch die Musik, die kirchliche wie die weltliche, anheim fallen müssen. Diese Merkmale trägt denn auch die Mendelssohn'sche Musik. Die Zeit war ihre Fessel, und ein Kind derselben gewesen zu sein, dieser Ausspruch umfasst zugleich ihr strengstes Urtheil und ihre grösste Ehre.

# Ueber mathematische Stimmung,

gleichmässige und ungleichmässige Temperatur überhaupt,

sowie über

# Orgel- und Klavierstimmung

nach der Scheibler'schen Methode, insbesondere. Ein Leitfaden für Musiker, Organisten, Instrumentenmacher, Klavier- und Orgelstimmer

von

*L. SCHWABE,*

Cantor an der Stadtkirche zu Giessen.

---

## VORWORT.

Eine Schrift, welche über das, was mathematische Stimmung, gleichmässige und ungleichmässige Temperatur heisst, belehrt, welche namentlich den allein sicheren Weg zeigt, wie diese Stimmweisen zu erhalten sind, dürfte allen, welche sich mit Musik beschäftigen, ganz besondere aber Musikern, Organisten, Instrumentenmachern und Stimmern willkommen sein.

Vorliegende Abhandlung soll, insoweit es die engen Grenzen dieser Blätter erlauben, jenen Gegenstand auf eine klare, für Jeden fassliche Weise erörtern. Sie soll namentlich die Resultate der, leider! bis jetzt nicht gehörig gewürdigten und theils noch ganz unbekannten „Scheiblerischen Erfindung, Klaviere nach einer festen Scala und Orgeln nach Differenztönen zu stimmen, Jedem so kurz, wie möglich vorführen, und ihn zu überzeugen suchen, dass nur auf diesem Wege eine reine Stimmung zu erhalten ist.

Möchte es mir gelingen, zur Würdigung und Verbreitung dieser schönen Erfindung, worüber sich die Herrn Spohr, Neukomm, Schnyder von Wartensee u. a. m. hinlänglich ausgesprochen haben, Etwoe beizutragen, und möchte die Musikwelt, wie Dr. Löhr sagt, zur eignen Ehre diesem so wichtigen Gegenstande das verdiente Interesse nicht länger entziehen!

Erkannt und gewürdigt, wird diese Erfindung unserer sonst so ausgebildeten Kunst das, was ihr bis jetzt noch fehlt, im höchsten Grade vollendet geben, und wir werden dasjenige, was man bisher auf stets uneicherem Wege vergebens zu erlangen hoffte, in nie geahnter Vollkommenheit erhalten.

Giessen im Januar 1848.

Der Verfasser.

---

## Von der Stimmung überhaupt.

Stimmung nennt man die Vertheilung der elf halben Töne zwischen einem Grundton und seiner Octave. Diese kann eine sehr verschiedene sein; es können diese Töne entweder gleichmässig oder auf vielerlei Weise ungleichmäseig vertheilt werden, d. h. es kann das Aufwärtsgehen durch alle halben Töne z. B. zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ so beschaffen sein, dass die Grösse des Schritts von $\bar{c}$ bis $\bar{cis}$ verhältnissmäseig gerade so gross ist, wie der von $\bar{cis}$ zu $\bar{\bar{d}}$, oder von $\bar{e}$ zu $\bar{f}$, von $\bar{g}$ zu $\bar{gis}$ u. s. w., oder es können diese Intervalle bald grösser, bald kleiner sein, so dass z. B. der Schritt von $\bar{e}$ zu $\bar{f}$ verhältnissmäseig grösser wäre, als der von $\bar{cis}$ zu $\bar{\bar{d}}$, oder von $\bar{a}$ zu $\bar{b}$, u. d. g.

Man sollte glauben, dass ein gleichmässiges Vertheilen aller Stufen unserm Gehörsinn am meisten zusage; dies ist jedoch nicht der Fall, es befriedigt uns gerade eine Stimmweise am meisten, bei welcher die Schritte von dieser gleichmässigen Vertheilung bald mehr, bald weniger, theils nach Oben, theils nach Unten abweichen, wie wir dies bei der hier folgenden mathematischen Stimmung kennen lernen werden.

## A. Mathematische Stimmung.

Bei der mathematischen Stimmung verhalten sich die Intervalle zum Grundton wie folgt:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1) Die kleine Secunde wie . . . . . | 16 | zu | 15 |
| 2) die grosse Secunde „ . . . . . | 9 | „ | 8 |
| 3) die kleine Terz „ . . . . . | 6 | „ | 5 |
| 4) die grosse Terz „ . . . . . | 5 | „ | 4 |
| 5) die reine Quarte „ . . . . . | 4 | „ | 3 |
| 6) die übermässige Quarte? circa . . . | 45 | „ | 32 |
| 7) die Quinte „ . . . . . | 3 | „ | 2 |
| 8) die kleine Sexte „ . . . . . | 8 | „ | 5 |
| 9) die grosse Sexte „ . . . . . | 5 | „ | 3 |
| 10) die kleine Septime „ . . . . . | 16 | „ | 9 |
| 11) die grosse Septime „ . . . . . | 15 | „ | 8 |
| 12) die Octave „ . . . . . | 2 | „ | 1 |

Anmerkung. Hier finden wir, wenn wir *c* als Grundton annehmen, die Schritte von *dis* zu *e* und von *gis* zu *a* im Verhältniss zu denen der übrigen Intervalle klein, während die von *e* zu *f* und von *a* zu *b* im Vergleich zu den andern sehr gross sind.

Nehmen wir ein $\overline{c}$ von 528 Vibrationen als Grundton an, so haben, nach vorstehendem Gesetz, die Scalatöne folgende Vibrationszahlen:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1) $\overline{c}$ . . . | 528. | 8) $\overline{g}$ . . . | 792. |
| 2) $\overline{cis}$ . . | 563, 20. | 9) $\overline{gis}$ . . | 844, 80. |
| 3) $\overline{d}$ . . . | 594. | 10) $\overline{a}$ . . . | 880. |
| 4) $\overline{dis}$ . . | 633, 60. | 11) $\overline{b}$ . . . | 938, 66. |
| 5) $\overline{e}$ . . . | 660. | 12) $\overline{h}$ . . . | 990. |
| 6) $\overline{f}$ . . . | 704. | 13) $\overline{\overline{c}}$ . . . | 1056. |
| 7) $\overline{fis}$ . . | 751. | | |

Diese Stimmung ist es, welche alle Intervalle einer Tonart in ihrer höchsten Reinheit darstellt, wonach also das $\overline{d}$ $\overline{dis}$, $\overline{f}$, $\overline{b}$ und alle übrigen Töne der Tonleiter ganz reine Intervalle zum Grundton sind, da sich ja hier das $\overline{g}$ als vollkommen reine Quinte zum Grundton $\overline{c}$, seiner Schwingungs-

zahl nach, genau wie 3 zu 2 verhält, $\bar{g}$ also dreimal vibrirt, während $\bar{c}$ nur zwei Vibrationen vollbringt, $\bar{f}$ als reine Quarte von $\bar{c}$ sich zu diesem, wie 4 zu 3 verhält u. s. w.

Es wäre zu wünschen, dass man diese Stimmung immer anwenden könnte, und dass das Bedürfniss nach einer andern, minder reinen, nicht vorwaltete. Dass dies jedoch der Fall ist, werden wir in Folgendem ersehen.

So lange wir auf einem in eine Tonart mathematisch gestimmten Instrument nur aus dieser Tonart spielen und auf jede, auch die kleinste Answeichung in eine andere Tonart verzichten, werden wir die grösste Befriedigung über die Reinheit sämmtlicher Töne und Akkorde empfinden. Wollten wir aber auf einem in *C-dur* mathematisch gestimmten Instrument, aus einer andern Tonart, z. B. *D*, *F*, *Es*, *As* oder *B* spielen, dann würden die Scala-Töne nicht mehr in den so eben angegebenen Verhältnissen zum neuen Grundton erscheinen und darum fehlerhaft sein. Es würde sich die Vibrationszahl der Quinte zu der des Grundtons nicht immer genau wie 3 zu 2 verhalten, und auch bei andern Intervallen würde sich eine bald grössere, bald geringere Abweichung von der Reinheit ergeben. Die Fehler würden bei jeder Tonart andere und zum Theil sehr grosse sein.

So würde, spielten wir auf diesem ins *C-dur* gestimmten Instrumente aus *E-dur*, die grosse Terz ($\bar{gis}$) um 19, 80 Vibr. zu hoch sein, während sie in *D* ($\bar{fis}$) nur um 8, 5 zu hoch, in *Cis* ($\bar{eis}$ oder $\bar{f}$) ganz rein wäre. Die kleine Terz wäre in *E* ($\bar{g}$) ganz rein, in *D* ($\bar{f}$) um 8, 80 zu tief, in *Cis* ($\bar{e}$) um 15, 84 zu tief. Die Quinte wäre in *E* ($\bar{h}$) und in *Cis* ($\bar{gis}$) rein, während sie in *D-dur* ($\bar{a}$) um 11 Vibr. zu tief sein würde. Die kleine Sexte in *Cis* ($\bar{a}$) wäre um 21, 12 zu tief, in *D* ($\bar{b}$) um 12 zu tief, in *E* ($\bar{c}$) dagegen ganz rein.

Ich zeichne hier die mathematischen Tonleitern von *C*, *Cis*, *D*- und *E-dur* auf, und schreibe die Fehler bei, welche die Tonleitern in *Cis*, *D*- und *E-dur* hätten, wollte

men auf einem ins *C-dur* gestimmten Instrument aus diesen Tonarten spielen. Den Grundton bezeichne ich mit **1**, die kleine Sekunde mit **2**, die grosse Sekunde mit **3**, u. s. f.

| | C dur. | | Cis dur. | | D dur. | | E dur. | | Fehler in | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | Cis, | D, | E, |
| 1 | c | 528 | 12 | 528 | 11 | 528 | 9 | 528 | Grundt. | | | |
| 2 | cis | 563,20 | 1 | 563,20 | 12 | 556 | 10 | 550 | kl. Sec. | − 6,75 | | |
| 3 | d | 594 | 2 | 600,75 | 1 | 594 | 11 | 586,66 | gr. Sec. | | − 8,25 | + 8,50 |
| 4 | dis | 636,60 | 3 | 633,60 | 2 | 636,60 | 12 | 618,75 | kl. Terz. | − 15,84 | − 8,90 | |
| 5 | e | 660 | 4 | 675,84 | 3 | 668,25 | 1 | 660 | gr. Terz. | | + 8,50 | + 10,80 |
| 6 | f | 704 | 5 | 704 | 4 | 716,80 | 2 | 704 | Quarte. | | | |
| 7 | fis | 751 | 6 | 750,93 | 5 | 742,50 | 6 | 742,50 | üb. Quart | − 6,07 | | |
| 8 | g | 792 | 7 | 801,07 | 6 | 796 | 4 | 792 | Quinte. | | − 11 | |
| 9 | gis | 844,80 | 8 | 844,80 | 7 | 844,80 | 5 | 825 | kl. Sexte. | − 21,12 | − 11,73 | |
| 10 | a | 880 | 9 | 901,12 | 8 | 8 1 | 6 | 880 | gr. Sext. | + 0,66 | | + 10,20 |
| 11 | b | 938,66 | 10 | 938,66 | 9 | 950,40 | 7 | 938,66 | kl. Sept. | − 11,24 | | + 7,50 |
| 12 | h | 990 | 11 | 1001,34 | 10 | 990 | 8 | 990 | gr. Sept. | | + 7,20 | + 14,65 |
| 13 | c | 1056 | 12 | 1056 | 11 | 1056 | 9 | 1056 | Octave. | | | |

Anmerk. Das Zeichen + bedeutet mehr oder zu viel.
„ „ − „ weniger oder zu wenig.

Auch die Moll-Scala würde dieselben Veränderungen erleiden.

Man sieht hieraus zur Genüge, dass man auf einem in eine Tonart mathematisch gestimmten Instrument auch nur aus dieser e i n e n Tonart spielen kann. Wollte man aber auch nur dieses, und somit auf jede, auch die kleinste Ausweichung in eine andere Tonart verzichten, so liess sich die mathematische Stimmung auf dem bisherigen Wege nicht einmal erlangen, indem man Ableitung von Ableitung stimmen müsste, wodurch sich niemals eine reine Stimmung herstellen lässt.

Der Weg, die mathematische Stimmung zu erhalten, würde folgender sein. Man müsste in aufsteigenden Quinten, oder was dasselbe ist, in theils aufsteigenden Quinten, theils absteigenden Quarten stimmen, als:

| | |
|---|---|
| $\overline{c}$ — $\overline{g}$ aufst. Quinte. | $\overline{fis}$ — $\overline{cis}$ |
| $\overline{g}$ — $\overline{d}$ abst. Quarte. | $\overline{cis}$ — $\overline{gis}$ |
| $\overline{d}$ — $\overline{a}$ aufst. Quinte. | $\overline{gis}$ — $\overline{dis}$ (*es*) |
| $\overline{a}$ — $\overline{e}$ abst. Quarte. | $\overline{es}$ — $\overline{b}$ |
| $\overline{e}$ — $\overline{h}$ u. s. f. | $\overline{b}$ — $\overline{f}$ |
| $\overline{h}$ — $\overline{fis}$ | $\overline{f}$ — $\overline{c}$ |

Anstatt die reine mathematische Tonleiter von *C-dur* zu erhalten würde durch diesen Quinten- und Quartengang folgende sehr fehlerhafte entstehen, worin sogar die Octave, welche unter allen Umständen rein bleiben muss, um 14, 41 Vibr. zu hoch wäre.

| | Vib. | Fehler. |
|---|---|---|
| 1) $\overline{c}$ . . . . | 528. | |
| 2) $\overline{cis}$ . . . | 563,84. | + 0, 64. |
| 3) $\overline{d}$ . . . . | 594, | |
| 4) $\overline{dis}$ . . . | 634,32. | + 0, 72. |
| 5) $\overline{e}$ . . . . | 668,25. | + 8, 25. |
| 6) $\overline{f}$ . . . . | 713,61. | + 9, 61. |
| 7) $\overline{fis}$ . . . | 751,78. | + 0, 78. |
| 8) $\overline{g}$ . . . . | 792, | |
| 9) $\overline{gis}$ . . . | 845,75. | + 0, 95. |
| 10) $\overline{a}$ . . . . | 891. | + 11, |
| 11) $\overline{b}$ . . . . | 951,47. | + 12, 81. |
| 12) $\overline{h}$ . . . . | 1002,38. | + 12, 38. |
| 13) $\overline{\overline{c}}$ . . . . | 1070,41. | + 14, 41. |

Hieraus ist klar einzusehen, dass durch Quinten und Quarten, welche Intervalle bisher vorzugsweise zum Stimmen benutzt wurden, keine reine Tonleiter zu finden ist. Dies ist aber eben so wenig durch andere Intervalle möglich. Wollten wir z. B. nach aufsteigenden grossen Terzen stimmen (Verhältniss 5 zu 4), dann würden wir die Octave noch mehr verfehlen, es würde dann, nach dem wir von $\overline{c}$ zu $\overline{e}$ von $\overline{e}$ zu $\overline{gis}$, ($\overline{as}$) und von $\overline{as}$ zu $\overline{\overline{c}}$ gestimmt hätten, das $\overline{\overline{c}}$ statt 1056, nur 1031,25 Vibr. erhalten, also um 24, 75 zu tief sein.

Bei einer Stimmung durch 4 aufsteigende kleine Terzen (Verhältniss 6 zu 5)

| | |
|---|---|
| $\overline{c} - \overline{es}$ | $\overline{fis} - \overline{a}$ |
| $\overline{es} - \overline{ges}$ ($\overline{fis}$) | $\overline{a} - \overline{\overline{c}}$ |

würde das $c$ 1087, 95 Vibr. erhalten, also um 31, 95 zu hoch werden.

### B. Ungleichmässige Temperatur.

Viele der älteren Theoretiker sahen wohl ein, dass die

mathematische Stimmung, selbst wenn man sie hätte rein erhalten können, für unsere Orgeln und Klaviere unzulässig sei, weil man sie nur in einer Tonart gebrauchen kann, und Kirnberger hat, um diesem Mangel abzuhelfen, eine Stimmweise vorgeschlagen, vermittelst welcher man *C-dur* und die ihm zunächstverwandten Tonarten ziemlich rein erhielte, den entfernteren dagegen, welche, wie man meinte, doch weniger im Gebrauch seien, mehr Fehler zugetheilt würden. Ja sie glaubten, den verschiedenen Tonarten durch eine grössere oder kleinere Abweichung von der Reinheit eine characteristische Verschiedenheit beizulegen. Dass die Tonarten, durch mancherlei Umstände bedingt, einen verschiedenen Charakter haben, wird Niemand läugnen; wenn aber die guten Alten diese charakteristische Verschiedenheit durch fehlerhafte Tonleitern, durch unreine Scalen zu erlangen suchten, so haben sie, dies wird Jeder zugeben, einen falschen Weg eingeschlagen.

Eine solche Stimmung nannte man eine ungleichschwebende (ungleichmäesige) Temperatur.

Kirnberger schlug folgende vor:

| | Vib. | Fehler gegen die mathematische. |
|---|---|---|
| 1) $\overline{c}$ . . . . | 528. | |
| 2) $\overline{cis}$ . . . | 556, 25. | — 6, 95. |
| 3) $\overline{d}$ . . . . | 594. | |
| 4) $\overline{dis}$ . . . | 625, 80. | — 7, 80. |
| 5) $\overline{e}$ . . . . | 660. | |
| 6) $\overline{f}$ . . . . | 704. | |
| 7) $\overline{fis}$ . . . | 742, 50. | — 8, 50. |
| 8) $\overline{g}$ . . . . | 792. | |
| 9) $\overline{gis}$ . . . | 836, 40. | — 8, 40. |
| 10) $\overline{a}$ . . . . | 885, 50. | + 5, 50. |
| 11) $\overline{b}$ . . . . | 938, 62. | — 0, 04. |
| 12) $\overline{h}$ . . . . | 990. | |
| 13) $\overline{c}$ . . . . | 1056. | |

Wollte man auf einem in diese Temperatur gestimmten Instrument aus andern Tonarten spielen, dann würden ganz in der Weise Fehler entstehen, wie wir dies bei der mathematischen Stimmung gesehen haben. So wäre z. B. in *D* die kleine Sexte ($\overline{b}$) um 12 Vibr. zu hoch, während die grosse Terz in *E* ($\overline{gis}$) um 11 Vibr. zu tief wäre u. s. w.

Da aber auf der Orgel, wie auf dem Klavier nicht einige Tonarten begünstigt, andere dagegen benachtheiligt werden sollen, vielmehr alle gerechte Ansprüche auf möglichste Gleichheit haben, so dürfen diese Instrumente nur in die sogenannte gleichschwebende, oder besser gesagt, gleichmässige Temperatur gestimmt werden.

### C. Gleichmässige Temperatur.

Die gleichmässige Temperatur ist diejenige Stimmung, bei welcher alle Töne zwischen dem Grundton und seiner Octave von ihrer mathematischen Reinheit zum allgemeinen Besten etwas nachlassen: so alle Töne in ein gleiches geometrisches Verhältniss gestellt werden, so dass von den 13 halben Tönen einer Octave sich der erste zum zweiten, wie der 2te zum 3ten, oder der 1te zum 4ten, wie der 2te zum 5ten, seinen Schwingungszahlen noch geometrisch verhält, dass alle Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. in ihrer vergleichenden Beurtheilung gleich hoch erscheinen, welches Verhältniss, wie früher gezeigt wurde, bei der mathematischen Stimmung nicht der Fall ist.

**Gleichmässige Temperatur.**

| | Vibr. | Fehler gegen die mathematische. |
|---|---|---|
| 1) $\overline{c}$ . . . . | 528. | |
| 2) $\overline{cis}$ . . . | 559, 38. | — 3, 82. |
| 3) $\overline{d}$ . . . . | 592, 66. | — 1, 34. |
| 4) $\overline{dis}$ . . . | 627, 90. | — 5, 70. |
| 5) $\overline{e}$ . . . . | 665, 24. | + 5, 24. |
| 6) $\overline{f}$ . . . . | 704, 80. | + 0, 80. |

| | Vibr. | Fehler gegen die mathematische. |
|---|---|---|
| 7) $\overline{fis}$ . . . | 746, 71. | — 4, 29. |
| 8) $\overline{g}$ . . . . | 791, 11. | — 0, 89. |
| 9) $\overline{gis}$ . . . | 838, 15. | — 6, 65. |
| 10) $\overline{a}$ . . . . | 888. | + 8, |
| 11) $\overline{b}$ . . . . | 940, 79. | + 2, 13. |
| 12) $\overline{h}$ . . . . | 996, 73. | + 6, 73. |
| 13) $\overline{c}$ . . . . | 1056. | |

Die Fehler dieser Temparatur gegen die mathematische Stimmung sind, wenn auch bei den Terzen und Sexten, bei der kl. Sek. und der grossen Sept. nicht unbedeutend, im allgemeinen doch gering gegen die der übrigen Stimmweisen, in welchen schon allgemeine Unordnung herrscht; die dem Ohr bemerkbarsten Intervalle, die Quinten und Quarten sind beinahe rein. Die Fehler der Terzen und Sexten wird das Ohr minder verletzend finden, wenn diese Intervalle erst richtig gestimmt sind, was bisher nicht möglich war.

Diese Stimmweise gewährt den unschätzbaren Vortheil, dass man auf einem in diese Temperatur gestimmten Instrument ganz gleich rein aus allen Tonarten spielen kann, dass also der Dreiklang *cis, eis, gis* genau so rein ist, wie der *c, e, g,* oder *d, fis, a,* oder *as, c, es;* dass der Vierklang *gis, his, dis, fis,* ganz so klingt wie *g, h. d, f;* oder *b, d, f, as,* dass jeder der 12 Scalatöne zum Grundton gemacht werden kann, ohne dass die Accorde dieser oder jener Tonart mehr, oder minder gut klingen.

Das bisherige Verfahren, dieselbe zu erhalten, war jedoch von der Art, dass an einem guten Erfolg gar nicht zu denken war. Man stimmte bisher die gleichmässige Temperatur durch aufsteigende Quinten und absteigende Quarten; weil man jedoch wusste, dass die aufsteigenden Quinten, wie auch die absteigenden Quarten nicht rein, sondern tiefer zu nehmen seien, so stimmte man sie etwas abwärts schwebend. Man glaubte, auf diese unsichere Weise, bei welcher man

12 mal Ableitung von Ableitung, nicht rein, sondern um eine dem Ohr unmassbare Grösse abweichend stimmen musste, richtig temperirt am 13ten Tone anlangen zu können. Die Unmöglichkeit des Gelingens wird Jedem einleuchten und noch so viel Versuche, vom besten Stimmer unternommen, werden fruchtlos sein.

Scheibler sagt, dies würde Jeder begreifen, der bedächte, dass es schon unmöglich sei, die 12 *h* Saiten von 12 Guitarren oder 12 Saiten einer Aeolsharfe, welche bekanntlich alle in einen und denselben Ton gestimmt werden, in ein vollkommenes *unisono* zu stimmen, wenn man Ableitung von Ableitung, also die zweite nach der ersten, die 3te nach der 2ten, die 4te nach der 3ten, u. s. f. bis die 12te nach der 11ten stimmen müsse, und dies sei doch ein Leichtes, zu dem oben angegebenen Versuch, eine gleichmässige Temperatur zu erhalten.

Scheibler zeigt den allein wahren und sicheren Weg, er zeigt, wie man die Töne aufs genaueste messen kann, wie man jeden Ton, ganz nach Belieben, um 1, 2, 3 Vibr. oder selbst z. B. um 4, 89, um 6, 32 Vibr, u. d. m. erhöhen, oder vertiefen kann, und bei seinem Verfahren ist nicht das Ohr, sondern das Auge Richter, welchem letzterem die kleinste Abweichung von der gewünschten Tonhöhe nicht entgeht. Diesen Weg kennen zu lernen, sei die Aufgabe dieser Abhandlung. Namentlich sollen die Resultate seiner Forschungen mitgetheilt und das Verfahren angegeben werden, wie Instrumente in die gleichmässige Temperatur zu bringen sind.

### D. Tonmessung von H. Scheibler.

Wenn zwei Töne unisono stimmen, und man erhöht oder vertieft einen derselben um ein Geringes, so vernimmt man eine trommelartige Bewegung, deren einzelne Schläge man Stösse nennt. Je mehr von der Reinheit abgewichen wird, um so schneller treten die Stösse ein, bis sie bei immer fortgesetzter Erhöhung oder Vertiefung so schnell auf einander folgen, dass man sie nicht mehr zählen, sie nicht mehr

unterscheiden kann. Je mehr man sich der Reinheit wieder nähert, um so langsamer folgen die Stösse auf einander, bis sie endlich, bei vollkommen erlangter Uebereinstimmung ganz verschwinden, und beide Töne gleichsam in Eins zusammenfliessen.*)

Scheibler kannte die Vibrationszahlen der gleichmässigen Scala, die wir so eben mitgetheilt haben; seine Aufgabe war nun die, ein genaues und untrügliches Tonmass anzulegen, um dieselbe zu erhalten.

Zu diesem Ende verfertigte er sich eine Anzahl Stimmgabeln, deren erste (tiefste das kleine *a* angab; die zweite erhöhte er um so viel, dass sie mit der ersten in der Sekunde 4 Stösse machte.**) Die dritte wieder etwas höher, feilte er so, dass sie mit der zweiten ebenfalls 4 Stösse in der Sekunde gab. So ging er immer weiter, bis er mit der 55ten Gabel die Octave, des eingestrichene $\overline{a}$ erreichte. Auf diese Weise zeigte sich, dass zwischen dem kleinen *a* und dem $\overline{a}$ 220 Stösse statt finden. $\frac{55}{220.}$ $\frac{4}{}$

Da er bereits wusste, dass vom kl. *a* bis $\overline{a}$ 440 Vibr. sind***), so wusste er nun auch, dass vom Grundton stosseweise auf-, oder abwärtsgehend, ein Stoss einen Werth von zwei Vibrationen habe.

Diese Stösse berechnete, vertheilte er so, dass jeder der 11 Scalatöne zwischen *a* und $\overline{a}$ nach dem Verhältniss, wie wir es Seite 153 kennen gelernt haben, seine Anzahl Stösse erhielt. Demnach sind:

*) Die Orgelbauer kennen diese Stösse gar wohl, und wissen recht gut, dass z. B. das *a* eines zweiten Registers gegen das *a* eines ersten Registers nicht rein ist, so lange beide Töne Stösse geben. Aber auch zwei Stimmgabeln, welche um ein Geringes vom unisonn abweichen, geben sehr deutliche Stösse.

**) Zu diesem Zwecke stellte er einen Sekundenpendel auf.

***) Die auf Seite 154 aufgestellte gleichmässig temperirte Tonleiter ist etwas zu hoch, (das $\overline{a}$ hat dort 888 Vibr.) wenn

| | | | | | | Stösse. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) | Vom kleinen | *a* | bis kleinen | *b* | . . . | 13, 081 |
| 2) | „ „ | *b* | „ „ | *h* | . . . | 13, 860 |
| 3) | „ „ | *h* | zu eingstr. | $\overline{c}$ | . . . | 14, 685 |
| 4) | „ eingstr. | $\overline{c}$ | bis | $\overline{cis}$ | . . . | 15, 556 |
| 5) | „ „ | $\overline{cis}$ | „ | $\overline{d}$ | . . . | 16, 482½ |
| 6) | „ „ | $\overline{d}$ | „ | $\overline{dis}$ | . . . | 17, 461½ |
| 7) | „ „ | $\overline{dis}$ | „ | $\overline{e}$ | . . . | 18, 502 |
| 8) | „ „ | $\overline{e}$ | „ | $\overline{f}$ | . . . | 19, 600 |
| 9) | „ „ | $\overline{f}$ | „ | $\overline{fis}$ | . . . | 20, 765½ |
| 10) | „ „ | $\overline{fis}$ | „ | $\overline{g}$ | . . . | 22, 002½ |
| 11) | „ „ | $\overline{g}$ | „ | $\overline{gis}$ | . . . | 23, 309 |
| 12) | „ „ | $\overline{gis}$ | „ | $\overline{a}$ | . . . | 24, 695 |
| | | | | Summa | . . | 220, 000 |

Scheibler sah jetzt, dass ausser seinen beiden *a* und $\overline{a}$ Gabeln, seinem Anfangs- und Endpunkte, keine der übrigen einen Scalaton hatte. Denn seine zweite Gabel hatte 4 Stösse oder 8 Vibr. mehr, als die erste, nämlich das kleine *a* von 440 Vibr., sie hatte demnach . . . 448 Vibr.
die dritte hatte 8 Stösse oder 16 Vibr.
mehr als *a* demnach . . . . . 456.
die 4te 12 Stösse oder 24 Vibr. mehr als *a* also 464.
„ 5te 16 „ „ 32 „ „ „ „ „ 472.
„ 6te 20 „ „ 40 „ „ „ „ „ 480.
„ 7te 24 „ „ 48 „ „ „ „ „ 488.
„ 8te 28 „ „ 56 „ „ „ „ „ 496.

---

man das deutsche Normal $\overline{a}$ von 880 Vibr. zu Grunde legt, dann haben die übrigen Scalatöne folgende Vibrationszahlen:

| | Vibr. | | |
|---|---|---|---|
| 1) $\overline{c}$ . . . | 523, 25. | 7) $\overline{fis}$ . . | 739, 99. |
| 2) $\overline{cis}$ . . | 554, 36. | 8) $\overline{g}$ . . . | 783, 99. |
| 3) $\overline{d}$ . . . | 587, 33, | 9) $\overline{gis}$ . . | 830, 91. |
| 4) $\overline{dis}$ . . | 922, 25. | 10 $\overline{a}$ . . . | 880. |
| 5) $\overline{e}$ . . . | 859, 26. | 11 $\overline{b}$ . . . | 932, 32. |
| 6) $\overline{f}$ . . . | 698, 46. | 12 $\overline{h}$ . . . | 987, 73. |
| | | 13 $\overline{\overline{c}}$ . . . | 1046, 50. |

u. s. w. Es hatte aber keine Gabel die dem kl. *b* entsprechende Vibrationszahl 466, 16, oder die des *h* mit 493, 88 u. s. w. Um nun die reine gleichmässige Temperatur zu erhalten, verfertigte er sich weitere 52 Gabeln und theilte sie mit Hülfe eines guten Metronoms so ein, dass er unter diesen 52 Gabeln 13 erhielt, welche die Scalatöne mit einer Genauigkeit angaben, wie sie das Ohr nie finden kann; denn das leicht zu betrügende Ohr urtheilte hier nicht über Höhe und Tiefe, es zählte nur die Stösse welche bei irgend einer Pendelbewegung des Metronoms zwei Gabeln geben mussten. Da sich aber Bruchtheile von Stössen nicht wohl zählen lassen, so verwandelte Scheibler die ganze Anzahl von Stössen, um welche er eine Gabel erhöhen sollte, in netto 4 Stösse auf einer andern Pendelnummer. Sollte er z. B. eine Gabel um 5, 8 Stösse in einer Sekunde (Pendel 60) erhöhen, so erhöhte er sie um 4 Stösse auf Pendelnummer 87, 0, was eben so viel ist als 5, 8 Stösse auf Pendel 60. (in der Sekunde.)

Um z. B. vom kl. *a* das kl. *b* zu erhalten, erhöhte er die zweite Gabel auf Pendel 60 um 4 Stösse, die dritte gegen die zweite wieder auf 60 — 4 Stösse, die vierte erhöhte er aber gegen die dritte um 4 Stösse auf Pendelnummer 67, 20, welches eben so viel als 5, 08 Stösse auf Pendel 60, durch diese vierte Gabel erhielt er ein *b*, welches genau um 13, 08 Stösse höher war, als *a*. Auf diese Weise ging er von *b* zu *h*, von *h* zu *c* u. s. f., bis er zuletzt die Octave, das *a* erhielt *).

*) Das Metronom ist ein Instrument, welches die Minute von 40 bis zu 100 Theilen theilt, vermittelst welchem man untersuchen kann, wie oft sich etwas in der Minute oder Sekunde ereignet.

Wird z. B. ein Stoss gezählt bei Nr. 60, 70, 80, so geschehen in der Minute 60, 70, 80 Stösse oder in der Sekunde (mit 60 dividirt) 1 — 1, 166 — 1, 333 Stösse.

Oder: werden 4 Stösse gezählt bei Pendel 60, 70, 80, so geschehen in der Minute (mit 4 multiplicirt) 240 — 280 — 320,

Auf diese schön erdachte Weise kam Scheibler in den Besitz einer gleichmässig temperirten Scala, welche genauer ist, als es die allergrössten Anforderungen nur ansprechen können. Nach dieser festen Scala, nach solchen Stimmgabeln müssen Instrumente gestimmt werden, welchen man die gleichmässige Temperatur geben will. Obgleich das feinste musikalische Gehör sie nicht finden kann, so erkennt es ihr Dasein doch sogleich an, wenn sie einmal da ist.

Als Neukomm zum erstenmal ein auf diese Weise gestimmtes Instrument spielte, druckte er sein frohes Erstaunen mit den Worten aus: „Auf diesem Instrumente kann man auf die kühnste Weise moduliren, ohne dass das Ohr je beleidigt wird, was auf einem nach dem Gehör gestimmten Instrumente nie der Fall ist.

## E. Anleitung zur Stimmung des Klaviers.

Die Stimmung des Klaviers geschieht am besten auf folgende Weise;

Man stimme nach zwölf correct temperirten Stimmgabeln, nämlich nach *b, h,* $\overline{c}$, $\overline{cis}$, $\overline{d}$, $\overline{ais}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, $\overline{fis}$, $\overline{g}$, $\overline{gis}$ und $\overline{a}$

---

in der Sekunde (die letzte Zahl mit 60 dividirt) 4 — 4, 666 — 5, 333 Stösse.

Man erfährt also diese Pendelnummer, wenn man die Anzahl Stösse, welche stattfinden sollen, mit 60 multiplicirt und in diese Zahl mit 4 dividirt. Soll z. B. ein Ton um 6, 07 Stösse in der Sekunde höher werden, als ein anderer; welches ist dann die Pendelnummer, bei welcher gerade 4 Stösse ebensoviel sind, als 6, 07 in der Sekunde? (auf Pendel 60).

```
      6, 07
         60
4 | 364, 20 | 91, 05.
    36
      4
      4
        20
```

Antwort: Pendelnummer 91,05.

die gleichnamigen Töne des Instruments möglichst genau ins unisono, und dann weiter nach Octaven.

Für einen geübten Stimmer reichen schon sechs Stimmgabeln hin, nämlich: *h, cis, dis, f, g* und *a*. Man stimme nun zunächst die diesen Gabeln entsprechenden Töne des Klaviers. Ist man damit fertig, dann stimme man die untern Octaven kl. *es*, kl. *f*, kl. *g* und kl. *a*. Ferner die höheren Octaven *h, cis* und *dis*.

Die sechs andern Töne der Scala *b, c, d, e, fis* und *gis* stimme man so, dass sie als aufsteigende und absteigende Quinten gleich rein sind, nämlich:

1) Das *b* als aufsteig. Quinte zu kl. *es* und als abst. Quinte zu *f*
2) „ *c* „ „ „ „ kl. *f* „ „ „ „ *g*
3) „ *d* „ „ „ „ kl. *g* „ „ „ „ *a*
4) „ *e* „ „ „ „ kl. *a* „ „ „ „ *h*
5) „ *fis* „ „ „ „ kl. *h* „ „ „ „ *cis*
6) „ *gis* „ „ „ *cis* „ „ „ *dis*

Man vollbringt dies um so gewisser, wenn man daran denkt, dass alle aufsteigende Quinten etwas tiefer, alle absteigende Quinten etwas höher zu stimmen sind.

Man wird nur eine Stelle finden, auf welcher z. B. das *b* als aufsteigende Quinte zu kl. *es* und als absteigende Quinte zu *f* gleich gut stimmt. Ebenso nur einen gleich reinen Punkt für *c* zwischen kl. *f* und *g* u. s. w.

Ist auf diese Weise die Octave von kl. *a* bis *a* theils unmittelbar nach den 6 Gabeln, theils durch Quinten (nach dem Gehör), welche immer zwischen zwei Gabeltönen *) liegen, gestimmt, dann werden zuerst alle übrigen Töne des Klaviers nach Unten, und später auch die oberen Töne nach Octaven so rein als möglich eingestimmt. Dass die Töne kl. *es, f, g* und *a*, sowie *h, cis* und *dis* schon

*) Gabeltöne nenne ich solche Töne des Instruments, welche entweder direct nach den Stimmgabeln gestimmt werden oder Octaven davon sind.

gestimmt sind, braucht kaum erwähnt zu werden *). Am reinsten wird die Stimmung werden, wenn man nach zwölf stossenden Gabeln stimmt. Dies geschieht auf folgende Weise: Man verschafft sich zwölf Stimmgabeln, welche auf Pendelnummer 60 (in der Sekunde) um vier Stösse tiefer stehen als die oben angeführten Scala-Gabeln.

Die Töne des Instruments werden nun nach diesen sogenannten tiefen Gabeln so gestimmt, dass sie auf Pendelnummer 60 um vier Stösse höher werden. Auf diese Weise werden die Töne des Klaviers noch viel reiner, als wenn man sie nach Scala-Gabeln ins unisono stimmt; denn das leicht sich trügende Ohr urtheilt hier nicht über Höhe und Tiefe, es zählt nur, ob die vier Stösse bei jeder Pendelbewegung richtig eintreffen **). Doch gehört einige Uebung dazu, die Stösse zu hören, weil sie beim Klavier nicht sehr deutlich hervortreten.

Da jedoch die Anschaffung dieser zwölf tiefen Gabeln eine weitere nicht unbedeutende Geldausgabe veranlasst, welche Mancher zu scheuen hat, so lasse ich hier eine Tabelle folgen, nach welcher man auch vermittelst der Scala-Gabeln eine Stimmung nach Stössen bewerkstelligen kann.

Das $\overline{a}$ bekommt dann 888 Vibr.

---

*) Um genau stimmen zu können, ist es nöthig, dass Gabel und Saite gleich stark angeschlagen werden, so dass nicht der eine Ton den andern übertönt; nun stimme man so lange, bis keine Bebungen (Stösse) mehr hörbar sind. Zum bequemeren Anschlagen der Gabeln ist ein kleiner Apparat nöthig, worauf die Gabeln geschraubt werden. Auch dürfen die Gabeln nur am hölzernen Heft angefasst werden, weil sie sich durch die Wärme der Hand verstimmen und leicht rosten. Sie dürfen nicht zu stark angeschlagen werden.

**) Bei diesem Verfahren ist es nöthig, dass man den Ton des Klaviers erst mit der Gabel rein einstimmt und dann erhöht, weil man sonst leicht irren könnte, da die Stösse sowohl wegen Tiefe wie wegen Höhe erscheinen.

**Man stimme:**

| | | Stösse. | Pendelnum. |
|---|---|---|---|
| 1) | Nach der Gabel $\bar{b}$ das $\bar{b}$ des Kleviers erst rein, dann höher um . | | 2 — 63, 6. |
| 2) | „ „ „ $\bar{h}$ . $\bar{h}$ . . . . . | | 2 — 67, 3. |
| 3) | „ „ „ $\bar{c}$ . $\bar{c}$ . . . . . | | 2 — 71, 4. |
| 4) | „ „ „ $\bar{cis}$ . $\bar{cis}$ . . . . . | | 2 — 76, 6. |
| 5) | „ „ „ $\bar{d}$ . *u. s. w.* . . . . | | 2 — 80, 1. |
| 6) | „ „ „ $\bar{dis}$ . . . . . | | 2 — 84, 8. |
| 7) | „ „ „ $\bar{e}$ . . . . . | | 2 — 89, 9. |
| 8) | „ „ „ $\bar{f}$ . . . . . | | 3 — 63, 5. |
| 9) | „ „ „ $\bar{fis}$ . . . . . | | 3 — 67, 3. |
| 10) | „ „ „ $\bar{g}$ . . . . . | | 3 — 71, 3. |
| 11) | „ „ „ $\bar{gis}$ . . . . . | | 4 — 66, 6. |
| 12) | „ „ „ $\bar{a}$ . . . . . | | 4 — 60. |

Nach vorstehender Tabelle kann man auch eine Scala stimmen, deren $\bar{a}$ 872 Vibr. hat, welche also um 8 Vibr. tiefer ist, als unser deutsches Normal $\bar{a}$ von 880 Vibr *). Es müssen dann alle Töne des Kleviers um die vorgeschriebenen Stösse bei den betreffenden Pendelnummern tiefer gestimmt werden. Der grösste Fehler, den man macht, ist 0, 04 Vibr. und es wird nicht darauf fortgebaut. Dieser Fehler ist gleich 0.

## F. Orgelstimmung.

Scheibler benutzte die Stösse auch dazu, die Orgel, ohne Stimmgabeln, direct nach Stössen zu stimmen. Die auf diese Art gestimmten Orgeln übertreffen Alles, was man bisher gehört hat.

Das Verfahren ist schnell und leicht, und gewährt den weiteren Vortheil, dass der Stimmer die Gründe, warum so oder so gestimmt werden müsse, gar nicht wissen muss,

*) Diese tiefe Scala könnte man bei Instrumenten anwenden, welche sich nicht wohl hoch stimmen lassen.

dass er sich vielmehr lediglich an seine Stimmungstafel zu halten hat *).

Ein schöner Vorzug dieser Stimmweise ist zugleich der, dass später eintretende kleine Verstimmungen dem Ohr unbemerkbar bleiben, wogegen sie auf einer blos nach dem Gehör gestimmten Orgel, wo alle Intervalle nicht rein, sondern schon von vornherein zu hoch oder zu tief sind, die Stimmung gleich verderben.

## Vorbemerkungen.

a) Der Stimmer muss sich immer nahe bei den Pfeifen befinden, welche er stimmen will.

b) Es ist nöthig, dass zwei Töne, welche man stimmen will, erst rein, d. i. ohne Stösse sind, weil man sonst leicht fehlen könnte und die Stösse wegen Höhe kommen könnten, während sie wegen Tiefe erscheinen sollen, oder umgekehrt.

c) Es muss so viel als möglich für gleichmässigen Wind gesorgt werden.

d) Wenn $\overline{a}$ 880 Vibr. hat, dann haben $\overline{gis}$ 830, 61, und $\overline{b}$ 932, 32 Vibr.

e) Hülfstöne sind solche Töne, welche man in ein Verhältniss bringt, das gestattet, Scalatöne, bei gut zählbaren Stössen, nach ihnen zu stimmen. Sie werden auf einem zweiten Register gestimmt. Haben sie ihren Dienst als Hülfstöne geleistet, dann werden sie nach ihren gleichnamigen temperirten Scalatönen des Stimmregisters eingestimmt.

*) Wer die Berechnungen dieser Stimmungstafel kennen lernen will, den muss ich auf die Scheiblerischen Schriften verweisen, da, wollte ich dieselben hier mit anführen, dies den Raum dieser Abhandlung allzusehr vergrössern würde. Hierher gehören auch die Stösse, welche Quinten, Quarten, Sexten etc. machen, wenn sie um ein Geringes von der Reinheit abweichen. Hier hat der Stoss nicht, wie bei dem unisono einen Werth von 2 Vibr. Es ist vielmehr der Werth eines Stosses bei jedem dieser Intervalle ein verschiedener, worüber die sogenannten Combinationstöne den Aufschluss geben.

f) Zum Stimmregister wähle man immer ein offenes Register von Zinn 8 Fuss, z. B. Principal; ist es nur 4füssig, dann müssen alle Töne eine Octave tiefer genommen werden.

g) Um zu erforschen, wie hoch das Orgel $\overline{a}$ ist, muss man 3 Stimmgabeln ($\overline{a}$ Gabeln) heben. Die I. muss 880, die II. 860, die III. 840 Vibr. heben.

Stimmt die Orgel mit der ersten Gabel ein, so wählt man die Colonne 1 der Stimmungstafel, welche für ein $\overline{a}$ von 880 Vibr. berechnet ist; stimmt sie mit der Gabel II, so verfährt man nach Colonne 3. Stimmt sie aber mit der Gabel III, dann muss man die Colonne 5 mit ihrem $\overline{a}$ von 840 Vibr. zum Stimmen wählen. Stimmt aber das Orgel $\overline{a}$ mit keiner der drei Gabeln ein, dann muss seine Vibrationszahl gesucht werden, und dies geschieht auf folgende Weise:

Ist z. B. das Grgel $\overline{a}$ höher als die III., und tiefer als die II. Gabel, dann höre man, wie viel Stösse es mit jeder dieser beiden Gabeln in der Sekunde (Pendel 60) macht*). Ist es z. B. gegen die Gabel III. um 4 Stösse höher, dann muss es zugleich gegen die Gabel II. um 6 Stösse zu tief sein, da je beide Gabeln, wie wir wissen, um 20 Vibr., oder was dasselbe ist, um 10 Stösse von einander entfernt sind. Die Gabel III. hat 840 Vibr., das $\overline{a}$ der Orgel hat 4 Stösse oder 8 Vibr. mehr (weil ein Stoss gleich 2 Vibr. ist), demnach 848 Vibr. Es müsste in diesem Falle die Colonne 4 unserer Stimmungstafel, welche nach einem $\overline{a}$ von 850 Vibr. berechnet ist, zum Stimmen gewählt werden, da die gefundene Vibrationszahl des Grgel $\overline{a}$ (848) dieser Zahl am nächsten kommt. Auf diese ganz einfache

*) Da der starke Orgelton den der schwächeren Stimmgabel leicht übertönt, so muss man ein schwaches Register ziehen, was jedoch mit dem Principal genau einstimmt, und sich so weit entfernen, bis Gabel und Orgelton gleich stark erscheinen, und eben dadurch die Stösse gut hörbar und zählbar sind.

Weise lässt sich die Vibrationszahl des Orgel $\overline{a}$ mit Hülfe dieser drei Stimmgabeln ermitteln, und die Colonne finden, nach welcher die Stimmung vorzunehmen ist.

Sollte das Orgel $\overline{a}$ zu hoch sein (die Orgel zu hoch stehen), dann nehme man $\overline{gis}$ statt $\overline{a}$, dann mache man gleichsam $\overline{gis}$ zu $\overline{a}$. Alle übrigen Töne müssen dann ebenfalls einen halben Ton tiefer genommen werden. Heisst es z. B. in der Tabelle: nach Ton $\overline{a}$ den Ton $\overline{d}$, dann nehme man nach Ton $\overline{gis}$ den Ton $\overline{cis}$ u. s. w.

## Stimmungstafel.

Die Orgel nach Differenzstössen in die gleichmässige Temperatur zu bringen.

Man stimme:

| | | | | Stösse. | Pendelbewegung. | Colonnen. 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | Vibrationen des a | | | | |
| | | | | | | 840. | 850. | 860. | 870. | 880. |
| Noch Ton a | d. Quinte | Hülfs e rein dann | höher | 2 | 1 | 80 | 80 | 80 | 80 | 80 |
| Hülfs e | d. Quarte | Ton kl. h | tiefer | 4 | 1 | 62 | 62,4 | 62,7 | 63,1 | 63,5 |
| Hülfs e | d. Octave | Hfs. kl. e | höher | 3 | 1 | 66,7 | 66,7 | 66,7 | 66,7 | 66,7 |
| Hülfs kl. e | die Octav Terz | Ton gis | tiefer | 4 | 1 | 66,7 | 66,7 | 67,7 | 66,8 | 65,8 |
| Ton a | d. Quinte | Hülfs d | höher | 4 | 1 | 60 | 60 | 60 | 60 | 60 |
| Hülfs d | d. Quarte | Ton g | tiefer | 6 | 1 | 84 | 83,1 | 82,2 | 81,3 | 80,4 |
| Ton a | d. Octave | Hülfs a | höher | 6 | 1 | 80 | 80 | 80 | 80 | 80 |
| Hülfs a | die Terz | Ton cis | höher | 6 | 6 | 66,8 | 70,8 | 74,8 | 78,8 | 82,8 |
| Hülfs a | d. Quarte | Ton d | tiefer | 4 | 1 | 65,8 | 65,6 | 65,4 | 65,3 | 65,1 |
| Hülfs a | d. Quinte | Ton e | tiefer | 4 | 1 | 70,7 | 70,8 | 70,6 | 71 | 71,2 |
| Hülfs a | die Sexte | Ton fis | höher | 6 | 1 | 57,6 | 59,5 | 61,8 | 64 | 66,3 |
| Ton a | die Octav Terz | Hfs kl. f | tiefer | 2 | 1 | 80 | 80 | 80 | 80 | 80 |
| Hülfs f | d. Quarte | Hülfs b | tiefer | 4 | 1 | 60 | 60 | 60 | 60 | 60 |
| Hülfs b | d. Quarte | Ton dis (es) | höher | 6 | 1 | 62,7 | 61,4 | 60,2 | 56 | 57,8 |
| Hülfs f | d. Quarte | Ton h | tiefer | 3 | 1 | 72,1 | 73,8 | 75,4 | 77 | 78,7 |
| Hülfs f | d. Quinte | Ton c | tiefer | 3 | 1 | 58,7 | 59,7 | 60,8 | 61,9 | 63 |
| Hülfs f | d. Octave | Ton f | tiefer | 6 | 6 | 66,2 | 64,4 | 65,7 | 67 | 68,2 |

Anmerk. Wenn vorstehende Stimmungstafel auch nicht den kürzesten Weg zeigt (es gibt mehrere Arten), so zeigt sie doch den sichersten.

Ist die Stimmoctave von kl. *a* bis $\overline{a}$ auf diese Weise beendigt, dann werden alle übrigen Octaven desselben Registers, und endlich auch alle in der Orgel sich befindenden andern Register nach dieser Stimmoctave octavenweise eingestimmt *).

### Mathematische Stimmung.

Auf Orgeln, welche viele Register haben, sollte man ein Register mathematisch rein stimmen. Man wird von der Wirkung dieser, die höchste Reinheit ergebenden Stimmung überrascht werden, natürlich, aber nur so lange man sich in der einen Tonart bewegt, in welche das Register gestimmt ist.

Dass dieses Register nicht zu andern temperirten genommen werden kann, braucht kaum erwähnt zu werden. Hier folgt die Anleitung, wie man einem Register die mathematische Stimmung geben kann. Die Wahl der Tonart ist gleichviel. Hier ist die *C* Tonart gewählt. Ist das Register nur 4füssig, so stimme man eine Octave tiefer.

---

*) Statt eines Metronoms, welches immer schon gegen sechs Thaler kostet, kann man sich eines einfachen Pendels von Holz bedienen, vor dem man eine, an einen Faden befestigte Kugel hin- und herschwingen lässet. Man nimmt eine etwa 62 rheinische Zoll lange Stange, an welcher oben ein Schraube angebracht ist, um den Faden, welcher an dieser Schraube befestigt ist, beliebig verlängern, oder verkürzen zu können. Die Eintheilung, welche man auf die Stange eingräbt, ist auf der in diesem Schriftchen angehängten Tabelle sowohl in rheinischen Zollen wie auch in Metres angegeben. So muss z. B. der Faden bei Nro. 60 gerade 38 rhein. Zoll lang sein, bei Nro 48 muss er eine Länge von 59,68 Zoll haben. Es reicht hin, wenn der Pendel von Nro 47 bis Nro 100 geht. Zwischen den ganzen Nummern bringe man später auch Fünftel an. Die Zehntel lassen sich leicht darnach messen. Man muss die Mitte der Kugel auf die betreffende Pendelnummer einstellen.

**Mathematische Stimmung in C dur.**

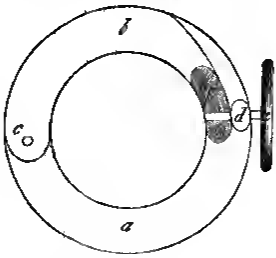
| Man stimme: | | | Stösse. | Pendeln. |
|---|---|---|---|---|
| Nach Ton $\overline{\overline{c}}$ Hülfs $\overline{g}$ | rein, | dann tiefer | 3 . . | 53, 3. |
| Hülfs $\overline{g}$ Ton $\overline{d}$ | „ | „ höher | 2 . . | 60. |
| Hülfs $\overline{g}$ Ton $\overline{h}$ | „ | „ höher | 3 . . | 66, 6. |
| Ton $\overline{c}$ Hülfs $\overline{c}$ | „ | „ tiefer | 1 . . | 80. |
| Hülfs $\overline{c}$ Ton $\overline{e}$ | „ | „ höher | 3 . . | 66, 6. |
| Hülfs $\overline{c}$ Ton $\overline{f}$ | „ | „ höher | 3 . . | 53, 3. |
| Hülfs $\overline{c}$ Ton $\overline{g}$ | „ | „ höher | 2 . . | 60. |
| Hülfs $\overline{c}$ Ton $\overline{a}$ | „ | „ höher | 3 . . | 66, 6. |
| Ton $\overline{f}$ Hülfs $\overline{cis}$ | „ | „ tiefer | 3 . . | 66, 6. |
| Hülfs $\overline{cis}$ Ton $\overline{fis}$ | „ | „ höher | 3 . . | 53, 3. |
| Hülfs $\overline{cis}$ Ton $\overline{b}$ | „ | „ höher | 3 . . | 66, 6. |
| Ton $\overline{c}$ Hülfs kl. *gis* | „ | „ tiefer | 4 . . | 60. |
| Hülfs *gis* Ton $\overline{c}$ | „ | „ höher | 4 . . | 60. |
| Hülfs *gis* Ton $\overline{cis}$ | „ | „ höher | 4 . . | 48. |
| Hülfs *gis* Ton $\overline{dis}$ | „ | „ höher | 2 . . | 72. |
| Hülfs *gis* Ton $\overline{gis}$ | „ | „ höher | 2 . . | 48. |

Die Stimmoctave von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$ ist nun gestimmt. Es werden jetzt die übrigen Octaven nach dieser Stimmoctave eingestimmt.

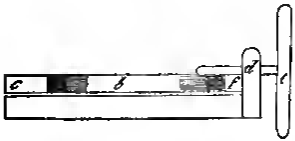
**Stimmringe.**

Da ein genaues Stimmen der Orgel (Pfeifen) auf die gewöhnliche Art, nämlich durch Aufreiben und Verengung der Pfeifenmündungen, zu schwierig ist, so versieht man die Pfeifen der Stimmoctave und der Hülfstöne, bei welchen es am meisten auf Genauigkeit ankömmt, mit Stimmringen, wodurch eine grössere Reinheit der Stimmung erzielt und zugleich die Operation weit schneller vollbracht wird.

Von Oben gesehen.




Von der Seite gesehen.




Beschreibung des Stimmrings.

a ist ein $^3/_4$ Zoll breiter und circa $^1/_4$ Zoll dicker Ring von Nussbaumholz.

b ist eine $^1/_4$ Zoll dicke Scheibe (Halbmond) von Holz, welche an ihrem Ende c beweglich an den Ring befestigt wird.

d ist ein auf dem Ring befestigter, senkrecht stehender kleiner Zapfen, durch welchen der Wirbel e geht.

Der Wirbel ist von dickem Messingdraht, in welchem Furchen der Länge nach eingekratzt sind.

Das nicht befestigte Ende des Halbmonds ist oben mit Leder belegt, auf welches sich der Stift des Wirbels eindrückt, so dass, wenn man den Wirbel rechts dreht, der Halbmond sich mehr über die Pfeifenmündung schiebt, wenn man links dreht, er sich von der Mundung abzieht. Im ersten Fall wird die Pfeife tiefer, im zweiten Fall höher. Die Ringe werden an die Pfeifen fest angerieben, so dass

Ring und Pfeifenmündung gleich sind; sie bleiben immer an den Pfeifen sitzen. Ehe die Ringe angerieben werden, müssen die Pfeifen so viel abgeschnitten werden, dass sie um vier Stösse in der Secunde zu hoch sind.

Bequemlichkeit und Präcision dieser wohlfeilen Einrichtung sind ausnehmend.

### G. Stimmung der Klarinette, Oboa, Flöte, das Fagetis u. a. m.

Auch alle Blasinstrumente müssen, weil sie nicht leiterfreie Scala haben, und da sie doch gleichrein in allen Tonarten spielen sollen, möglichst genau in die gleichmässige Temperatur gebracht werden. Jeder Instrumentenmacher sollte darum im Besitze der zwölf stossenden, wenigstens aber der zwölf Scalagabeln sein, um die Töne seiner Instrumente darnach reguliren zu können; denn ohne eine solche feste Scala von Stimmgabeln dürfte es dem Instrumentenmacher ebenso wenig möglich sein, seinem Instrument eine reine gleichmässige Temperatur zu geben, als dies dem Klavierstimmer nie möglich ist, da, wie wir gesehen haben, dieselbe durch das Ohr nicht gefunden werden kann.

Wer das hier Gesagte bezweifeln sollte, der nehme sich die kleine Mühe und vergleiche ein auf die bisherige Weise gefertigtes Instrument mit wohl temperirten Scala-Gabeln, oder auch nur mit einem frisch gestimmten Orgelregister, und er wird finden, dass die meisten Töne nicht rein sind.

---

Alle hier angeführten Stimmgabeln, Stimmapparate zum Aufschrauben der Gabeln und einfache hölzerne Metronome sind zu haben bei Mechanikus Fuhr in Giessen.

Eine Gabel kostet 1 Thlr.
Ein Apparat 2 Thlr.
Ein Metronom $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Das

**Metronom nach rheinischen Zoll-Längen oder Metres.**

| Metr. Nro. | Rhein.-Zoll. | Metres. | Metr. Nro. | Rhein.-Zoll. | Metres. | Metr. Nro. | Rhein.-Zoll. | Metres. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 40 | 85,48 | 2,2340 | 60 | 38,00 | 0,9929 | 80 | 21,37 | 0,5585 |
| 41 | 81,36 | 2,1264 | 61 | 36,67 | 0,9606 | 81 | 20,85 | 0,5448 |
| 42 | 77,53 | 2,0264 | 62 | 35,58 | 0,9299 | 82 | 20,34 | 0,5316 |
| 43 | 73,97 | 1,9332 | 63 | 34,46 | 0,9006 | 83 | 19,86 | 0,5187 |
| 44 | 70,64 | 1,8462 | 64 | 33,39 | 0,8727 | 84 | 19,38 | 0,5065 |
| 45 | 67,54 | 1,7652 | 65 | 32,36 | 0,8460 | 85 | 18,94 | 0,4946 |
| 46 | 64,63 | 1,6893 | 66 | 31,40 | 0,8205 | 86 | 18,49 | 0,4833 |
| 47 | 61,91 | 1,6181 | 67 | 30,47 | 0,7963 | 87 | 18,07 | 0,4721 |
| 48 | 59,36 | 1,5514 | 68 | 29,58 | 0,7730 | 88 | 17,66 | 0,4615 |
| 49 | 56,96 | 1,4888 | 69 | 28,73 | 0,7508 | 89 | 17,27 | 0,4513 |
| 50 | 54,71 | 1,4298 | 70 | 27,91 | 0,7295 | 90 | 16,88 | 0,4413 |
| 51 | 52,58 | 1,3743 | 71 | 27,15 | 0,7091 | 91 | 16,52 | 0,4328 |
| 52 | 50,58 | 1,3220 | 72 | 26,38 | 0,6895 | 92 | 16,16 | 0,4223 |
| 53 | 48,69 | 1,2725 | 73 | 25,68 | 0,6710 | 93 | 15,81 | 0,4134 |
| 54 | 46,90 | 1,2258 | 74 | 24,98 | 0,6527 | 94 | 15,48 | 0,4045 |
| 55 | 45,21 | 1,1817 | 75 | 24,33 | 0,6356 | 95 | 15,16 | 0,3961 |
| 56 | 43,61 | 1,1399 | 76 | 23,68 | 0,6188 | 96 | 14,84 | 0,3878 |
| 57 | 42,10 | 1,1002 | 77 | 23,08 | 0,6025 | 97 | 14,54 | 0,3800 |
| 58 | 40,66 | 1,0626 | 78 | 22,48 | 0,5875 | 98 | 14,24 | 0,3722 |
| 59 | 39,29 | 1,0269 | 79 | 21,93 | 0,5727 | 99 | 13,96 | 0,3648 |
| | | | | | | 100 | 13,68 | 0,3575 |

# Die Prosa des Esels

und

# die Eselsfeste im Mittelalter.

(Nebst zwei Beilagen.)

---

Das eben so harmlose wie hochberühmte, d. h. in unzähligen Geschichten aller Zeiten mit Auszeichnung erwähnte Geschöpf, das so oft schon wegen seiner Redekunst, wegen seines sonoren Organs gepriesen, in Gedichten wie in plastischen und malerischen Darstellungen als musikalisches Wesen vorgeführt worden ist — der Esel — hat in neuerer Zeit durch seine Prosa in der musikalischen Literatur bedeutende Aufregung verursacht. Welch ein Glück, dass wir eben nicht in Abdera leben! — Um jedoch in diesem curiosen Streite (in dem wir uns, beiläufig bemerkt, kaum ein Endurtheil erlauben, sondern für ein solches einer competenteren Entscheidung entgegensehen) die Sache in gehöriges Licht zu setzen, bringen wir sogleich dem geneigten Leser den Gegenstand des Prozesses vor die Augen.

Am 29. April 1847 führte H. Kapellmeister Felix Clement im Collège Stanislas zu Paris unter andern Musikstücken öffentlich einen alten Gesang auf, der unter dem Namen „*Prose de l'asne*" („Prosa des Esels") bekannt, aus dem dreizehnten Jahrh. herstammt. Der berühmte Archäolog, H. *Didron père*, Secretair des historischen Comite's in Paris, liess sich — und das darf bei einem Alterthumler gewiss nicht befremden — durch diese Aufführung zu einer hohen Begeisterung fortreissen. In seinen „Archäologischen Annalen" (tom. VII., livr. 1.) liefert er ein Facsimile des fraglichen Gesanges nach dem zu Sens bewahrten Manuscripte, und preist, von H. F. Clement trefflich secundirt,

durch einen Artikel voll Ueberschwenglichkeit „diese gothische Melodie", die an Herrlichkeit den wundervollen Denkmälern der Baukunst, Skulptur und Malerei, so wie den ausgezeichnetsten Kirchengesängen jener Periode gleich zu stellen, und deren Ausführung und glänzende Aufnahme als ein neuer Triumph der gothischen Kunst, als das Morgenroth einer glücklicheren Aera für den Volksgesang zu betrachten sei. Zugleich erweisen die beiden Herrn unserm bescheidenen Thierchen die Ehre, es neben den Bukephalus Alexanders, das Pferd Napoleons, die Wölfin der Zwillinge Romulus und Remus, den Adler des Kaiserreichs zu rangiren, und es als den Gegenstand einer wahren religiösen Verehrung anzuerkennen. — Brav, ihr gelehrte Herrn! Lasst euch nicht irre machen durch die verschiedenen Angriffe, die in musikalischen Blättern gegen euch gerichtet werden! Wenn der Spott sich über die Unwissenheit des Gothomanen auslässt, der nicht einmal wisse, dass die Prosa des Esels schon längst bekannt und in den Händen jedes Freundes der alten Musik sei; wenn die Anmaassung (wie in der *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* v. *Danjou, livr. d'août 1847*) tadelt, dass die beigegebene Umsetzung Clement's in jedem Betracht grundfalsch sei; wenn die pedantische Gelehrsamkeit, etwa in Abbé Jouve repräsentirt, eurer Behauptung, „dass in der modernen sogenannten religiösen Musik sich gewiss kein Stück auffinden lasse, das in so hohem Grade melodiöse Kraft mit majestätischer Würde vereine", widerspricht, wenn sie in der geistlichen Musik ein Landa Sion unvergleichlich höher stellt, und selbst auch im Volksgesang jener Zeit weit vorzüglichere Dokumente aufweist, z. B. den alten Gesang: „*Se la face ay pale*" den nachmals (im 14ten Jahrh.) Wilh. Dufay meisterhaft harmonisirt habe: lasst euch nicht verpuffen, wackere Kämpen! besteigt euren Bukephalus, den edlen Esel; legt die mächtige Lanze eures Wissens ein, und rennet unbarmherzig eure Gegner nieder! — Es ist uns unbegreiflich, wie Didron bei seiner Vertheidigung so sehr die an ihm gewohnte Ruhe und Umsicht verloren hat.

Der Text des in Rede stehenden Gesanges ist, zufolge des in den Annalen Didron's gegebenen Manuscripts (s. Beilage I) folgender:

Orientis partibus
Adventavit Asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis optissimus.
Hez, Sir asne, hez!

Hic in collibus Sichen
Enutritus sub Rubeo
Transiit per Jordanem
Salilit in Bethlesm.
Hez.

Saltu vincit hinnulos
Dagmas et capreolos
Super dromedarios
Velox madianeos
Hez.

Aurum de Arabia
Thus et myrram de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hez.

Cum cristis ordeum
Comedit et cardduum
Triticum a palea
Segregat in area.
Hez.

Amen dicas Asine
Jam satur ex gramine
Amen amen itera
Aspernare vetera.
Hez.

In einer möglichst wörtlichen Uebertragung:

Von des Ostens fernem Strand
Naht ein Esel diesem Land,
Reizend und mit Kraft geschmückt,
Und zu Lasten wohl geschickt.
Hez, Sir Esel, hez!

Sichems Hügel sahen ihn,
Rubens Weiden schön erblüh'n.
Durch den Jordan schwamm er dann,
Süpft' gen Bethlehem hinan.
Hez.

Er besiegt den Hirsch im Sprung,
Gems' und Rehbock, alt und jung;
Und kein Dromedar im Lauf
Nimmt's mit ihm an Schnelle auf.
Hez.

Schätze aus Arabia,
Weihrauch, Myrrhen aus Saba
Trug, zum Kirchendienst geweiht,
Seine Esel-Trefflichkeit.
Hez.

Während er den Wagen fährt,
Der die grosse Last beschwert,
Da zermalmt das harte Kraut
Sein Kinnbacken wohl gebaut.
Hez.

Gerste, deren Grenne sticht,
Disteln auch verschmäht er nicht.
Weizen sondert von der Sprea
Auf der Tenne er voll Schea.
Hez.

Amen sage, Eselein!
Wirst vom Futter satt jetzt sein.
Amen, sprich, es ist gethan!
Doch nichts Altes rühre an!
Hez, Sir Esel, hez!

Uns war es, als wir vorstehende Verse in den archäologischen Annalen lasen, keinen Augenblick zweifelhaft, dass sie nur Scherz enthalten und nicht zum ernsten Kirchengesang gedient haben können. Sie erinnerten uns sogleich an die berüchtigten Eselsfeste des Mittelalters, und wir haben uns, indem wir die verschiedenen Werke, welche darüber Auskunft geben konnten, nachschlugen, nicht allein von der Richtigkeit unserer Vermuthung überzeugt, sondern auch gefunden, dass fast überall, wo jener Verse gedacht wird, dieselben mit den genannten Festen in innigen Zusammenhang gebracht worden sind.

Möge der Leser, um sich hierin selbst ein Urtheil bilden zu können, uns noch Sens folgen, damit wir uns in dem Museum dieser Stadt des interessante Diptychon*) zeigen lassen, aus welchem der Gesang „*Orientis partibus*" genommen ist. Dieses Diptychon ist dadurch ausgezeichnet,

*) Unter einem Diptychon versteht man bekanntlich eine Art Schreibtafel von Wachs, Elfenbein, Holz und anderm Stoffe, deren sich die altrömischen Magistratspersonen als einer Art Visitenkarten bedienten, indem sie bei ihrem Amtsantritte solche Tafeln, mit ihrem Namen, ihrer neuen Würde, wohl auch mit ihrem Bildnisse bezeichnet, an ihre Freunde schickten. Im Mittelalter galt der Ausdruck Diptychon für ein Kirchenbuch, worin man die Namen der Bischöfe, Monarchen, der Täuflinge, der Kirchen-Wohlthäter, überdies Kirchengebete u. dgl. schrieb.

dass es auf seinen vorderen Blättern mit mythologischen Abbildungen geziert ist. Auf dem ersten Blatte finden wir nämlich einen Triumphzug des Bacchus und zugleich die Weinlese und Weinbereitung dargestellt; auf dem 2ten Blatte oben Venus in der Muschel, mitten Diana, in einem von Stieren gezogenen Wagen dahinfahrend, unten Thalassa, die Meeresgöttin, von mancherlei Seethieren und Fischen umgeben. Wären wir gelehrt, recht subtil gelehrt, so würden wir in Bacchus ein Emblem der Sonne, in Diana die Mondgöttin, in beiden die Spender des Lichts unsrer Tage und unsrer Nächte erkennen, dann aber die gleichzeitige Anwesenheit der Venus und der Thalassa unerklärlich finden und uns zu der Behauptung berechtigt glauben, dass der Bildner hier keinen regelmässigen Plan befolgt habe. Und genau ist es so dem berühmten Millin gegangen, der sowohl in seinem Werke „*Voyages dans les départemens du Midi*“ (tom. I. p. 60. ff.) als auch in den „*Monumens antiques*“ (tom. II. p. 336 ff.) durch Wort und Zeichnung das Diptychon aufs geistreichste und ausführlichste zu erklären versucht hat. Wir nehmen die Sache jedoch einfacher — Bacchus als den Weingott, Venus als die Liebesgöttin, Diana als die Jagdgöttin (nach dem bekannten Jägerchor: Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen etc.), Thalassa als die Beherrscherin des Wassers — und finden so ganz einfach die Stellvertreter und Spender aller derjenigen irdischen Genüsse und Vergnügungen, deren sich die Lebemänner jener Zeiten (vielleicht auch der nachfolgenden?) in vollem Maasse zu erfreuen pflegten. Und wie sehr passen diese Darstellungen zu dem Eselsfeste, dessen Officium auf dem dritten Blatte und den folgenden enthalten ist. Wir bedauern, dass uns der Zweck und der Raum dieser Blätter nicht gestattet, über dieses nicht minder interessante als auffallende Fest, über das, so viel uns bekannt, eine des Gegenstandes würdige, umfassende Monographie aus der neueren Zeit fehlt, ausführlicher zu sprechen.

Das Eselsfest, *fête de l'Ane*, auch *festum stultorum**)

*) Der ausgezeichnete Symboliker Durandus sagt in seinem

s. *fatuorum, la fête des fous, la fête des sous-diacres* (s. v. a. *des diacres soûls*, der vollen Diakonen) u. s. w. genannt, war ein höchst befremdendes Gemisch von Possenreisserei und Frömmigkeit, das ohne Zweifel, wie unsre Fastnachtsbelustigungen, eine Nachahmung der heidnischen Saturnalien war, und eine völlige Mischung und Umkehrung der Stände darstellen sollte. Es ward vom 5ten bis zum 16ten Jahrh. fast durch die ganze Christenheit, vorzugsweise aber in einigen Städten Frankreichs, in *Beauvais, Sens, Autun, Rouen, Dijon, Beaune, Paris, Nevers etc.*, um die Weihnachts- und Neujahrszeit, an mehreren Tagen, durch die ausschweifendsten Ergötzlichkeiten gefeiert, woran sich nicht allein die Subdiakonen, für welche eigentlich das Fest bestimmt war, sondern auch Diakonen und selbst Priester betheiligten. Ueber den Ursprung des Festes, so wie über den Ort, wo es zuerst gehalten worden, herrschen verschiedene Traditionen. Eine derselben erzählt: der Esel, der unsern Heiland bei seinem Einzuge in Jerusalem getragen, habe nach dessen Tode das Meer durchschwommen oder vielmehr durchschritten, sei über Cypern, Rhodos, Candia, Malta und Sicilien nach Aquileja gekommen, und habe sich dann zu Verona niedergelassen. Dort habe er noch lange Zeit gelebt, und seine Gebeine würden noch daselbst als Reliquien aufbewahrt. Dort habe man auch zuerst das Eselsfest gefeiert, und von da habe es sich nach Frankreich verbreitet.“ Andere lassen, vielleicht mit grösserem historischem Rechte, das Fest von Constantinopel ausgehen. Ueber die einzelnen Theile des Festes, das nicht an allen Orten

*Rationale divinorum officiorum (lib. VII. cap. 42 in f.)*: „Die Subdiaconen feiern ein Fest in einigen Kirchen am Festag der Beschneidung, — in andere an dem der Epiphania, — in wieder andern in der Octav der Epiphania: dieses nennt man das Fest der Narren (*festum stultorum*). Weil nämlich jener Stand von Alters her ungewiss war — von Vielen wird er zuweilen heilig genannt, zuweilen nicht — so haben die Subdiakonen keinen gewissen Tag zum Feiern, und ihr Fest wird mit einem verwirrten Amte (*officio confuso*) begangen.“ Vgl. auch Du Cange s. v. Kalendae.

auf gleiche Weise begangen wurde, werden wir nur soviel anführen, als nothwendig ist, um einzusehen, wie der Esel und seine Prosa zum Officium am Feste der Beschneidung sich verhält. Die erste Ceremonie bestand in der Wahl eines Narren-Abtes, den man aus dem niedern Clerus, und eines Bischofs, Erzbischofs oder Pabstes der Narren, den man aus dem Volke wählte. Der Gewählte wurde in die Kleidung seiner neuen Würde gesteckt und unter besondern Feierlichkeiten, in Begleitung einer Schaar von Klerikern, die theils mit Masken versehen, theils mit Hefen bestrichen, theils in Weibertracht vermummt waren, auf den Schultern nach seiner Wohnung getragen, wo es bei Essen und Trinken, Poesenreissen, Singen und Schreien fürchterlich herging. Von da begab man sich in Procession in den Chor der Kirche, wo man während einer abgeschmackten Nachäffung des Gottesdienstes die unpassendsten Lieder sang, in der Nähe des Celebranten Blut- und Bratwürste ass, mit Würfeln und Karten spielte, und Stücke von alten Schuhsohlen in das Rauchfass warf, so dass der abscheuliche Qualm die Kirche verdunkelte und die lustigsten Verrenkungen der Beistehenden verursachte. Nach Beendigung der Messe, welcher der Narren-Bischof oder Pabst, in vollem Pontifical-Ornate, auf dem gewöhnlichen Bischofsitz, beiwohnte, zog die schreiende Truppe auf Karren, die mit Unrath gefüllt waren, durch die Stadt, indem sich Jeder durch Späße und Unziemlichkeiten hervorzuthun suchte. Der König des Festes, nämlich der erwählte Bischof oder Pabst, wurde auf einer Sänfte von 4 Männern vorangetragen, machte allerlei Affensprünge, um das Lachen der Zuschauer zu erregen, und erhielt darauf von dem Kapitel einen Käse, als Preis seiner Mühen und Dienste. —

Eine bedeutende Rolle bei diesem Feste spielte der Esel, den man, ohne Zweifel zur Erinnerung an das demüthige und nützliche Thier, das nebst seinem eben so scharfsinnigen Gefährten *) bei der Geburt des Erlösers anwesend

*) Der Ochs hatte natürlich auch seine besondere Feier und seine eigenthümliche Prosa.

war, des ihn bei der Flucht nach Aegypten und bei seinem Einzuge in Jerusalem auf dem Rücken getragen hat, mit einem schönen Mantel bedeckte und unter einer grossen Escorte von Klerikern zum Haupteingange der Kirche brachte. An einigen Orten setzte man auf seinen Rücken ein junges Mädchen, das, in seinen Armen eine Puppe haltend, die Jungfrau mit dem Jesusknaben vorstellen sollte. Bevor die Vesper anfing, führten zwei Kanonici den Esel herein, zu einem Tische, der in der Nähe des Vorleser-Pultes stand, und verkündeten dann die Namen der Bevorzugten, welche Gäste des Langohrs sein sollten. Hierauf stimmten die Sänger mit aller Kraft ihrer Lungen die Prosa *„Orientis partibus etc.“* an, und der Chor erwiederte mit komischer Ehrerbietung nach jeder Strophe: *Hez, sir asne, hez* *)*!*

Dieser Prose folgte eine Antienne, die aus den Anfängen von verschiedenen Psalmen zusammengesetzt war, und bei welcher nach je zwei Versen der bacchische Freudenruf *evovae* (s. v. a. *evoe*, was auch später regelmässig die Stelle von *amen* vertritt) erscholl:

---

*) Wir haben diesen Gesang schon oben mitgetheilt; Millin, Dr. Grässe (in der Encyklop. v. Ersch & Gruber) u. A. fügen noch einige weitere Verse und besondere Strophen hinzu. Woher sie dieselben genommen haben, ist uns fremd; ohne Zweifel sind sie theilweise späteres Beiwerk, theilweise Varianten und Zusätze, die an andern Orten vorkamen. Millin will sie in Du Cange *sub v festum asinorum* gefunden haben, dort aber sucht man sie vergebens. Du Cange berichtet nur die Feier des Festes, wie es zu Rouen in einer von Obigem sehr verschiedenen Art gefeiert wurde: dort zogen die Propheten in bestimmter Ordnung und vorgeschriebener Tracht und Verkleidung in die Kirche; die Juden und Heiden entgegneten einander; Moses, Amos, Isaias, Aaron, Habacuc, Samuel, David, Elizabeth, (*in persona nîba quasi praegnans*), Simeon, Virgilius Maro (*vates Gentilium*), Nabucodonossor, die Sibylla etc., darunter auch Balaam auf einer Eselin — daher der Name des Festes — treten einzeln vorgerufen, handelnd und redend auf.

Virgo lucle fidelis,
Dixit Dominus, evovae!
Virgo Verbo concipit.
Confitebor; evovae!
Nescia mater
Beatus vir, evovae! etc.

Hierauf stimmte der Celebrant die Vesper an, sang das *Deus in adjutorium,* und der Chor endigte mit einem *alleluia,* das aber durch viele Worte recht komisch zertheilt war. Nun verkündeten zwei Sänger den Anfang des Amtes durch diese drei, *in falso* zu singenden Verse:

Haec est clara dies, clararum clara dierum,
Haec est festa dies, festarum festa dierum,
Nobile nobilium, rutilans diadema dierum.

(Heut' ist der lichte Tag, der lichteste der lichten Tage,
Heut' ist der festliche Tag, der festlichste der festlichen Tage,
Das höchste der hohen, das goldne Diadem der Tage.)

Das ganze darauf folgende Amt, dessen einzelne Theile wir hier nicht beschreiben wollen, war übrigens eine wahre Rhapsodie alles dessen, was man im Lauf des ganzen Jahres in der Kirche sang, ein höchst bizarres Gemisch von Stücken aus allen andern Aemtern, Trauriges mit Heiterm, wirklich schöne Verse mit schnurrigen zusammengewürfelt. Um die ohne Zweifel sehr beträchtlich lange Dauer besser ertragen zu können, unterbrachen sich die Sänger und Beistehenden von Zeit zu Zeit damit, dass sie selbst ihren Durst stillten, und den Esel fressen liessen. Endlich sang man das *Magnificat* nach der Melodie:

Que ne vous requinquez-vous, vieille,
Que ne vous requinquez-vous donc!

führte dann den wiederkäuenden Heros in das Schiff der Kirche, und dort tanzte das ganze Volk, unter den Klerus gemischt, um das Thier, dessen lieblices Geschrei alle nach besten Kräften nachzuahmen suchten.

Darauf zog die lustige Bande, der eine enorme Leterne vorgetragen wurde, auf die Strasse zu einem Schaugerüste, das hierzu vor der Kirche arrichtet war, und führte hier

vor den Augen der ganzen Stadt die lascivsten und gemainsten Possen aus. Men schloss aber damit, dass man mehrere Eimar mit Wasser auf den Vorsänger und die nackten Leute goss, die bei diesem Feste nie fehlten. — Bemerken wir uns hier noch, dass diese Tollheiten, obgleich religiösen Ursprungs, dennoch nie als religiöse Feierlichkeiten anerkannt wurden. Die Kirche hat sie zu allen Zeiten verworfen und verdammt, und auch die weltliche Macht war lange bemüht, den Ausartungen dieser altaingewurzelten Gewohnheit, die sie nicht gänzlich vertilgen zu können glaubte, möglichst vorzubeugen. So finden wir Jahrhunderte hindurch das Fest bald geschützt und geduldet, bald beschränkt und verboten. (Pièrre v. Corbeille, der Verfasser der Prosa des Esels und des ganzen Officiums, war Bischof zu Sens, und starb 1222; 23 Jahre später erwirkte einer seiner Nachfolger auf demselben bischöflichen Sitze die Unterdrückung der Verkleidungen bei der ärgerlichen Possa, da er sie nicht ganz abschaffen konnte. Noch im Jahre 1444 wurde das Eselsfest mit vielem Glanze gefeiert, wie dieses aus dem enkyklischen Briefe der theologischen Fakultät von Paris an alle Prälaten und Capitel hervorgeht. Obgleich sich die frommen Herrn darin aufs strengste gegen das Fest aussprechen, so scheinen sie doch auch nur den Missbrauch verdammt zu haben, wenn sie in ihrem Umlaufschreiben sagen: „Unsre Vorfahren, welche grosse Leute waren, haben dieses Fest erlaubt; warum soll es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernste, sondern blos zur Kurzweil, und um uns nach alter Gewohnheit zu belustigen, damit die Narrheit, welche uns naturlich ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal ausdünste. Denn die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft mechte. Nun sind wir alte, übelgebundene Fässer und Tonnen, welche der Wein der Windheit zarplatzen würde, wenn wir ihn durch eine immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren liessen. Wir müssen ihm Luft machen, dass er nicht verdarbe. Wir treiben desswegen einige Tage

Possen, damit wir hernach mit desto grösserem Eifer zum Gottesdienste zurückkehren können.“ Im 16. Jahrhundert wurde es durch einen Parlamentsbeschluss völlig untersagt, scheint jedoch noch bis ins 17. Jahrhundert, am längsten in Douay gehalten worden zu sein. — Wollen auch wir, in unserm feingeschliffenen, superrigorösen, glacéehandschuhanen Zeitalter, dieses Fest einer Beurtheilung unterwerfen, so müssen wir, um nicht ungerecht zu sein, die rohern Sitten und die grössere Harmlosigkeit jener Zeiten, zugleich auch die Macht der Gewohnheit mit in Anschlag bringen; und dann wird gewiss unser Urtheil sehr viel von seiner Schärfe verlieren. —

Und nun fragen wir einen jeden Leser um seine offene Meinung über die vielbesprochene Prose, deren Musik wir in Beilage I. nach einem Facsimile aus jenem Diptychon zu Sens, — und zum Ueberflusse noch in Beilage II. oben mit der Versetzung Clement's (bei Didron), unten mit der von Rochefort (in Millin's Zeichnungen zu seinem Werke: *Voyage etc.*) beifügen *). Wir zweifeln keinen Augenblick daran, dass Keiner derselben dieselbe für einen ernsten Kirchengesang hält. Die höchst einfache, ganz leicht ins Gehör fallende Melodie scheint einer solchen Feier, wie sie in dem Vorausgehenden beschrieben worden, gewiss überaus angemessen. Die Versetzungen aber, die sowohl Didron als Millin aufführen (die des Letztern gleicht weit mehr einem modernen Contredance als einem mittelalterlichen Festgesange) müssen wir für durchaus verfehlt erkennen, und immer noch einer bessern entgegensehen. T.

*) F. Danjou führt in einem Briefe, der in die *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 9. Jan. 1848 aufgenommen ist, an, zu Padua habe er ein Buch gefunden, das ehemals in das Archiv des Domcapitels von Beauvais gehört habe; dieses enthalte ein *mystère* von Daniel mit der Musik, componirt und notirt zu Beauvais gegen 1225; ferner eine grosse Zahl dreistimmiger Musikstücke, interessante Denkmäler des Zustandes der Kunst zu jener Zeit; endlich auch die famose Prosa des Esels „*Orientis partibus etc.*“ im Contrapunkt zu drei Stimmen *(en contrepoint à trois parties.)*

# Recensionen und Anzeigen.

1) *„Mère et Fille, 4 petits Duos à quatre mains pour le Piano, composés etc. par* Henri Bertini. *Livr. I & II. à 1 fl. Mayence etc. chez les fils de B.* Schott.“

2) *„Le Maître et l'Ecolier. Trois Sonatines très faciles pour le Pianoforté à quatre mains, composées par C. E.* Pax. *Oeuvre 43. No. 1, 2 & 3. (à 12½ Sgr.) Berlin, chez* Ch. Paez.“

Für Kinder oder überhaupt für Anfänger gut und zweckmässig schreiben, ist bekanntlich nicht jedes Künstlers Sache. Unter den vielen Männern der neuern Zeit, welche in dieser Beziehung Verdienstliches geleistet haben, muss vor Allen Hr. Bertini genannt und ausgezeichnet werden; seine werthvollen Uebungsstücke sind gegenwärtig fast überall gekannt und beliebt, und das mit vollem Rechte.

Die vorliegenden Stücke dieses Meisters sind zwar nicht von derselben Güte, wie die eigentlichen Uebungen seiner frühern Sammlungen; indessen darauf macht auch Hr. B. ganz und gar keinen Anspruch: die vorliegenden sollen vorzugsweise nur als Stücke gelten, die zur angenehmen Unterhaltung dienen, und als solche können sie um so mehr empfohlen werden, als besonders die Melodieen auf die Fasslichkeit für das zartere Alter berechnet sind.

Den Sonatinen des Hrn. Pax kann Recens. dieselben löblichen Eigenschaften, wie den Bertinischen Duos, beimessen. Schon in seiner Pianoforteschule („Systematisch-instructive Uebungsstücke beim ersten Elementarunterricht. Op. 21. Berlin etc.“), deren Besprechung sich Recens. für ein folgendes Heft dieser Zeitschrift vorbehält, hat uns der Hr. Verf. sehr beachtenswerthe Proben von seiner Geschicklichkeit im Componiren von dergleichen instructiven Uebungsstücken vorgelegt; und dieselbe Geschicklichkeit hat sich auch wieder bei diesen Sonaten bewährt.

Für die schon etwas vorgerückteren Schüler im Piano-

fortespielen ist von demselben Meister auch noch folgendes Werk als empfehlenswerth zu bezeichnen:

*„La matinée du printemps.* — Der Frühlingsmorgen, ein musikalisches Tonstück für das Pianoforte. Op. 46. Berlin, bei Stern et Comp." (P. $^2/_3$ Rthlr.)

*L. E.*

---

**„Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen. Componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 13. — 16. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen." (Jedes Heft kostet im Subscriptionspreise 54 kr. oder 16 Ngr. Die einzelnen Stimmen werden in beliebiger Anzahl, à 6 kr. per Bogen, geliefert.)**

Ueber den Werth der vorhergehenden Hefte dieser schönen Gesammtausgabe Kreutzer'scher Männergesänge ist bereits in zwei der früheren Hefte der „Cäcilia" die Rede gewesen. Ref. erlaubt sich desshalb, den geehrten Leser auf sein dort niedergelegtes Urtheil zu verweisen, indem er hier nur kurz hinzufügt, dass Alles das, was er an den früheren Heften als anerkennungswerth und lobend hervorgehoben, auch von der vorliegenden Fortsetzung gilt.

Folgende Stücke gehören zu denjenigen, die als besonders gelungen bezeichnet werden können: nämlich im 13. Hefte Nr. 75 und 76; im 14. H. Nr. 80 und 82; im 15. H. Nr. 85 und 86, und endlich im 16. H. Nr. 92, 94 und 98. Hoffentlich wird es der Leser bei dieser Zahl von Lieblingsstücken nicht bewenden lassen, sondern dieselbe noch um mehrere Nummern erhöhen.

Die äussere Ausstattung der Sammlung, besonders aber der sehr niedrig gestellte Preis derselben, lassen nichts zu wünschen übrig. Somit möge sie denn auch der ferneren Beachtung und Theilnahme unserer deutschen Männergesang-Vereine bestens empfohlen sein!

E.

# Anzeigen.

Herr Hofkapellmeister Franz Lachner in München ist von Sr. K. Hoheit dem Grossherzoge von Hessen mit dem Orden Philipps des Grossmüthigen, und von Sr. Majestät dem Könige der Niederlande mit dem Orden der Eichenkrone dekorirt worden. —

Der durch seine Oper „Guttenberg“ rühmlichst bekannt gewordene Componist Ferdinand Fuchs ist am 7. Januar 1846 in Wien gestorben.

## Gesammtüberblick

über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes.

Wenn wir die Masse von Gegenständen der musikalischen Praxis überblicken, welche allwöchentlich von den verschiedenen literarischen Blättern angezeigt und besprochen werden; so sollten wir wohl zu der Vermuthung gelangen, dass die Ernte auf dem weiten Felde der Tonkunst so reich und gesegnet sei, dass der gegenwartigem Ueberblick in diesen Blattern zugetheilte Raum kaum hinreiche, um all diese Früchte aufzunehmen: aber leider schwindet bei näherer Betrachtung und Sichtung der anscheinende Ueberfluss gar sehr zusammen.

Wie zahlreiche Werke hat inzwischen wieder die dramatische Musik gezeitigt, und wie wenige derselben mögen von der Art sein, dass man von ihnen nicht so kurz, wie Cäsar von seinem pontischen Feldzuge sagen kann: „*venit, vidit, vixit*“ (es kam zur Welt, sah die Lampen und starb)! Berlin beklatschte das neue einaktige Singspiel „*Anette*“ Musik von Otto Tiehsen, in der

grossen Oper, und die Posse „Elamalhunderttausend Thaler", von D. Kalisch, Musik von V. Gährich im Konigstadter Theater, — das grosse Berlin so kleine Stücke! Sollte am Ende gar der Hamburger Referent in den Signalen den Schein des Rechts behalten, wenn er über trostlos abgesungene Stimmen, schleppende Tempi, mangelnde Energie an der königlichen Oper klagt, und behauptet, die Berliner Opernkräfte könnten jetzt in keiner Weise mit denen Hamburgs wetteifern?! — In Braunschweig erblickte „Karl der Fünfte von Tunis", Musik von Stöppler, zuerst das Licht — der Lampen; in Breslau „Die Ruine in Tharand," Musik von Heinze; in Dresden „Der versiegelte Burgermeister," Musik von M. Heinr. Schmidt; zu Erfurt „Das Kätchen von Heilbronn", Musik von Lux; in Leipzig Lortzing's Oper „Zum Grossadmiral; in Mannheim „Die Araber" dreiactiges Drama mit Musik von Lachner; in Prag*) „Blanda oder die silberne Birke", Musik von Kalliwoda; in Schwerin „Orlando" von Adami, mit Musik von Jul Schneider; in Ulm „Andreas Hofer" von Held, Musik von Kirchhuff; in Weimar „Der Schiffbruch der Medusa" von Reissiger. — Von italienischen Opern fanden wir weit weniger neu hervorgetrieben, als bei unserm letzten Bericht: eine stark belobte und stark bemäkelte Oper von *Mercadante* „Leonore", von der italienischen Gesellschaft in Berlin zuerst aufgeführt; in Bologna „*Gusmano il buono*" von *Marliani*; in Genua „*Tancred*" von *Carlo Felice*, und „*Tancredo*" von *Peri*; in Neapel die verunglückte „*Irene*" von *Battista*. — Auch in Frankreich ist nur eine geringe Zahl von Novitäten aufgetaucht, nämlich im südlichen Frankreich „Marie Therese" eine grosse Oper in 4 Akten, componirt von Louis; in Paris „*Une bonne fortune*" kom. Oper in einem Akt von Adam, und — ohne allen Zweifel die wichtigste und interessanteste von allen diesen Erscheinungen — „*Haydée ou le secret*", dreiaktige komische Oper von Scribe und Auber, die am 29. December 1847 zum erstenmal in Scene ging. In dem Texte hat Scribe (der hochberühmte Vielschreiber ist vor Kurzem zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt worden) die ganze Leichtigkeit und Geschicklichkeit seines reichen Talentes, und in der Musik, nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Blätter, Auber die ganze melodische An-

*) Dass hier die Oper von Jul Becker „Die Belagerung von Belgrad", trotz der Zurückweisung mancher verdächtiger Worte, von der Censur ausnahmsweise gewesen wurden, — weil die Person des Prinzen Eugen, als die eines Verwandten der K. K. Hofes, so wenig als österreichisches Militair auf der Höhne erscheinen dürfte — verdient wir Curiosum aufgeführt zu werden.

muth und Trefflichkeit seiner früheren und famosesten Partituren aufs Neue siegreich dargelegt. Gedicht, Musik, Ausführung, Scenirung, Alles vereinigt sich, um dieser Oper den glänzendsten Erfolg zu bereiten und gewiss lange zu erhalten *). — Erwähnen wir nun noch der Aufführung einer Oper „*Esmeralda*" von einem Russen Dargomirski in Moskau, der Oper „*Ofens Befreiung*" von Guglielmi in Pesth, und der Oper „*The Maid of honour*" von Balfe, die am Drury-Lane-Theater zu London zuerst zur Aufführung kam, so ist unsre Liste geschlossen. — Das letztgenannte Theater soll, wie dessen Direktor Jullien verkündet, eine englische Nationaloper werden: aber die bei Weitem meisten Mitglieder sind Fremde (Berlioz der Direktur, Dorus-Gras die erste Sängerin u. s. w.), und auch die Oper, womit am 6. Dezember v. J. das Theater eröffnet ward, Lucia, ist kein englisches Werk, wenn es auch eine englische Uebersetzung erhalten hat. Uebrigens sollen Sänger, Chöre, Orchester, Scenirung, Decorationen und Ballet desselben vortrefflich sein **). — Was soll ich nun noch von den Hauptträgern der musikalischen Dramen, von den Königinnen und Königen, den Fürstinnen und Fürsten des Operngesanges sagen? Sollen wir Fräulein v. Marra zu den Jubelstürmen Cölns begleiten? Frau Stöckl-Heinefetter ihr bewundernswerthes Talent zu Nürnberg und Bamberg vor

---

*) Die Handlung von B. Schott's Söhne hat das Verlagsrecht der Oper Haydée für Deutschland erlangt, und wird in kürzester Zeit diese Oper in einer deutschen Bearbeitung, Partitur, Gesänge und Textbuch, herausgeben.

**) Eine fremde Stimme, des Engländer H. C. Lunn, macht in seinem 1848 zu London erschienenen Buche „Musing of a Musician" einige für die Deutschen sehr ehrenvolle Bemerkungen, indem er unter Anderm sagt: Das vorwaltend lebendige Styl Rossini's und seiner Nachahmer ist der glühenden Einbildungskraft des Italiener streng angemessen, aber in auffallendem Contraste mit der deutschen Schule. Das Ziel des deutschen Componisten ist weit höher, denn er begnügt sich nicht mit dem dolce farniente-Styl der Italiener, sondern appellirt an den Verstand, und betrachtet die Musik als eine allgemeine Sprache, welche die adelsten Gefühle zu erwecken im Stande ist. Immer neue Ideen, neue dramatische Effekte auffüllend, sieht er die Kunst als eine Mine an, die ihre reichsten Schätze allen denen darbietet, welche Ausdauer genug besitzen, ihre verborgenen Quellen aufzusuchen. (Sollte das nicht ein Spiegelbild zur Beherzigung sein?) — Ganz verschieden ist die französische Schule. *Vive la guerre et vive la danse!* ist das Losungswort ihrer Componisten, und in deren meisten Werken finden sich diese beiden Ideen vorwaltend. Hier ist also gleichsam die Musikschule eines militärischen Tanzmeisters. Dabei bietet sie jedoch wenigstens immer etwas Angenehmes, und selbst Leute von Vorurtheil mögen sich oftmals an Auber ergötzen. In England ist kein Mangel an wahrem Gefühl für Musik, aber dieses Gefühl ist noch nicht ganz entwickelt. Die neuere italienische Schule ist ein Mixtum Compositum der benannten 3 (?) Schulen, während die ältere italienische Musik nur sich selbst angehörte.

ziemlich leeren Bänken verschwenden sehen? Frau Lutzer-Dingelstedt von Wien, wo wir ihren Darstellungen mit altem Enthusiasmus beigewohnt, nach ihrer Vaterstadt Prag und dann nach Dresden folgen? Oder sollen wir lieber den Fremden zujauchzen? Sollen wir frohlocken, dass der bekannte Tenorist an der Opera-Comique Roger recht bald zur grossen Oper übertreten, und damit Meyerbeer's Propheten dem Schimmeltode entreissen wird? Auch die Dame Viardot-Garcia ist, einem *on dit* zufolge, zur Uebernahme einer Hauptpartie in benannter Oper von der grossen Oper engagirt worden; sie ist, nach den Musikzeitungen von Berlin und Leipzig, eine in allen Stücken höchst ausgezeichnete heroisch-dramatische Sängerin, die geistvollste Kunstlerin der Gegenwart (die Signale beschneiden jedoch dies Lob ausserordentlich), und hat in Dresden, Hamburg und Berlin eine Reihe von Triumphen erlebt. Nicht minder entzückte die Mariette Alboni auf ihrem letzten Fluge nach den östlicheren Landern die Wiener und Ungarn; sie soll die erste Altistin Europas (was spricht Fraulein Schloss dazu?), die reichste Vokal-Organisation, die jemals erstanden, aufs vortrefflichste gebildet, dabei aber ohne äussere Schönheit und Aktion sein. Zuletzt behauptet doch immer noch die nordische Philomele, Jenni Lind, den höchsten Platz, besonders seitdem es bekannt geworden, dass sie **nicht eigennützig** ist. Den Beweis dafur findet man darin, dass sie zur Gründung einer Theaterschule in Stockholm mit der dortigen Bühne einen Vertrag abgeschlossen hat, wornach sie vom Dezember bis Mai wöchentlich einmal auftritt, dagegen von der Netto-Einnahme (bei um die Halfte erhöhten Eingangspreisen) ein Drittel empfängt, um es gänzlich jener Anstalt zu weihen. Dass zu dieser ein recht artiger Grund gelegt werden wird, lässt sich aus dem unerlebten Andrange zum Ankauf der Billeten fur die Vorstellungen, in denen Jenni erscheint, ermessen.

In einem leichten Uebergange gelangen wir nun zu den wirklichen oder künftigen Rittern und Ordenstragern der Kunst, zu den **Virtuosen**. Ein speculativer Kopf in der *Gazetta Musicale de Milano* hat uns der Mühe uberboben, selbst eine Zählung dieser Heroen vnrzunehmen, indem er folgende Satze herausgebracht hat: die Zahl der in Europa zerstreuten lebenden Virtuosen beläuft sich auf 4000; davon sind noch tüchtige ungefähr 2000, ausrangirte etwa 1500, indisponirte oder in der Vorbereitung begriffene 500. Wer vermögte es aber, alle diese Hunderte und Tausende von Klang- und Tonzauberern nur dem Namen nach aufzuführen? Gewöhnlich besuchen sie zuerst Deutschland, um sich Achtung, dann Frankreich, um sich Namen, dann andere

Länder, um sich klingenden Beifall zu erwerben: im gegenwärtigen Augenblick scheint von ihnen besonders Russland als das Eldorado angesehen zu werden. Es sei uns erlaubt, nber einige wenige, deren die letzten Blätter erwähnen, zu berichten. Von den Pianisten gab Rudolf Willmers in Berlin und Leipzig, Charles Mayer in Leipzig und Hamburg, der knopfreiche Thalberg (hat er doch in jungster Zeit wieder von der Königin von Spanien 7 Knöpfe mit Brillanten, im Werth von 10,000 Francs, erhalten) in Marseille und Madrid, Dreischock in Prag, der junge Jaëll in Brüssel, der nunmehr mit dem spanischen Orden Karl III. gezierte Emile Prudent in Algier, die Alles-besiegende Frau Marie Pleyel in Lille — ruhmreiche Concerte; Theodor Döhler aber, der von einer schweren Krankheit in Lukka befallen war, wird bald nach Deutschland zurückkehren, wie denn auch Liszt in Weimar erwartet wird. Ihnen gesellt sich der blinde Clavierspieler Simon aus Brüssel zu, der die absonderliche Geschicklichkeit besitzt, beim Spielen des Claviers zugleich auch mehrere Blase- und Saiteninstrumente, besonders aber das Stimmen der Instrumente vor Anfange eines Musikstuckes, mit dem Munde täuschend nachzuahmen. Auch die Violinisten sind in einer recht stattlichen Cohorte aufgezogen: der feurige Bazzini hat in seiner Vaterstadt Brescia Furore erregt, Apollinaire de Kontski (nicht zu verwechseln mit dem Pianisten Ant. de Kontski in Paris) in verschiedenen Städten Frankreichs, Léonard — nächst Vieuxtemps der erste Violinspieler der Neuzeit (?) — in Magdeburg und Braunschweig, Ernst in Copenhagen, Vieuxtemps in Petersburg (zum Besten des erkrankten Violinspielers Ghys erwirkte er eine Einnahme von 1100 Silberrubel), Prume in Frankfurt a.M.; die Schwestern Milanollo wurden zur Einweihung des Wintergartens in Lyon beigezogen, und August Möser, gegenwartig in Spanien, muss gewiss von Tag zu Tag unwiderstehlicher werden, im Verhältniss, wie sein neu angekommener Schnurrhart wächst. Ole Bull endlich hat sich glücklich wiedergefunden und in Bordeaux der Geige Kraft bewährt. Der Harfenvirtuose Parish-Alvars gewann in Wien neue Lorbeeren. Unter den Blase-Instrumentisten haben wir nur zwei zu nennen, E. Heindel, „den Flötenlöwen mit der Nachtigallenzunge," der in Wien Alles entzückte, und Briccialdi, den berühmtesten Flötenvirtuosen des heutigen Italiens, der in München das fast unglaubliche Wagestuck bestand, auf einer erst vor Kurzem angenommenen Boehm'schen Flöte ein Concert zu blasen. Nun lasset noch die Kleinen vor uns kommen und wehret ihnen nicht! Das Wunderkind Laura Börngen von Hannover liess sich in Hamburg, die zwölf-

jährige Pianistin Louise Scheibel in Orleans, die achtjährige blinde Clavierspielerin Enrichetta Merli von Lyon in Paris; der über die Schwestern Milanollo gestellte fünfzehnjährige Violinvirtuos Ferdinand Laub aus Böhmen in München anstaunen.

Ueber solche Kraft- und Glanz-Evolutionen des Virtuosenthums müssen die sonstigen Aufführungen der Vereine und Orchester, auch die Executionen von Kammermusik, Symphonie- und Quartett-Soireen etc., wie sie in den bedeutendsten Städten immer zahlreicher zum Vorschein kommen, einigermassen in den Hintergrund treten. Interessant war es uns, zu vernehmen, dass in den vereinigten Staaten Nordamerikas, wo unter allen deutschen Elementen die deutsche Musik den kräftigsten Einfluss zu gewinnen scheint, in Newyork nämlich schon vor geraumer Zeit Mendelssohns *„Elias“* von zwei verschiedenen musikalischen Gesellschaften aufgeführt wurde. Auch die Franzosen scheinen etwas mehr Sinn für Cantatenmusik zu erlangen; denn so lässt sich erklären, wie Felicien David's *„Wüste,“ „Columbus,“ „Moises auf dem Sinai“* (letztes Werk in seiner zweiten, veränderten Vorführung kaum erfolgreicher als in seiner ersten) mancherlei Nachahmungen erwecken kann, so insbesondere eine sehr gelobte heroische Scene *„Roland“* von J. B. Wekerlin, kürzlich im Conservatoir zu Paris producirt. Die Liedertafeln erfreuen sich indessen, wie besonders aus den zahlreichen Gesängen*), welche für sie edirt werden, hervorgeht, einer fortdauernden Prosperität. Auch die Turnvereine üben an vielen Orten auf erfreuliche Weise den Gesang, und es dürfte denselben vielleicht nicht unangenehm sein, wenn sie auf eine in mehreren Blättern günstig beurtheilte Sammlung „6 Turnlieder, für 4 Männerstimmen, componirt von L. Liebe, erschienen bei B. Schott's Söhnen,“ aufmerksam gemacht werden.

Im Gebiete der Kirchenmusik scheint nicht allzuviel zu geschehen. Zwar lesen wir von Berlin, dass dort die Kirchenmusiken sehr in die Mode gekommen seien; allein dies klingt beinahe wie Ironie: denn es wird auch beigefügt, man biete hier weder die ausgezeichnetsten Mittel auf, noch sei man in der Wahl der Musikstücke skrupulös; aber der Preis sei nur 10 Silber-

*) Bei Gelegenheit der Besprechung eines bei Schott erschienenen Werkchens: Fünf Gedichte von Fr. Rückert, für vier Männerstimmen componirt von R. Esser, stellt der Recensent in der Euterpe (No. 1. 1848), während er die Compositionen lobt, in Abrede, dass die vier ersten Lieder für den Chor gemacht seien: wir heben diese trefflichen Lieder von Solostimmen wie vom Chor aufführen hören, und in beiden Fällen ihre Wirkung bewundert.

groschen, dabei eine imposante Beleuchtung der Kirche! — Gewiss geht es damit in südlicheren Städten, namentlich in Wien viel besser, — hier, wo z. B. am letzten Cäcilientage in zwei Kirchen die grosse Messe in C-dur von Beethoven, nebst einigen weitern Musikstücken, und zugleich in mehreren andern Kirchen musikalische Aemter aufgeführt wurden. Als neue kirchliche Musik-Compositionen werden gerühmt: eine neue Messe von Hoven, eine in C-dur von Grutsch, eine „*messe solennelle*“ von Dietsch (zum Cäcilienfeste in Paris aufgeführt). Wir haben noch nicht erfahren können, ob etwas und was an dem neu componirten „*Tantum ergo*“ von Rossini ist; der berühmte Maestro, der bald das Schwert — als Hauptmann der Burgergarde seiner Vaterstadt Bologna —, bald die Feder ergreifen muss, um Volkshymnen auf Papst Pius IX. oder kirchliche Gesänge zu componiren, mag wohl manchmal unter der Last seiner Geschäfte und seines furchtbaren Moustache ächzen.

Von den verschiedenen Conservatorien hört man fast nur Rühmliches. Fétis, der Direktor des Conservatoirs zu Brussel, erhob in seiner bei Gelegenheit der Preisvertheilung am 31. Dez. v. J. gehaltenen Rede den Flor und die Frequenz der ihm untergebenen Anstalt. Eben so bewährte sich das Institut zu Leipzig durch die in 2 Abtheilungen vorgenommene Hauptprüfung als eine den Forderungen der Gegenwart entsprechende. Auch die Marquesas-Insulaner haben ihre Conservatorien, indem 8 bis 10 Knaben und Mädchen zu einer gewissen Jahreszeit beim Lehrer im Hause wohnen, und Musik und Gesang üben, aber nur zur Nachtzeit.

Zum Schlusse führen wir noch einige neue Erfindungen auf. Während in Wien die Cither so in Aufnahme gekommen ist, dass sie, als ein auf einmal elegant gewordenes Instrument, von den ersten Löwen und Löwinnen in allen Salons tractirt wird; hat daselbst ein H. Weber ein Hackinstrument, „*Lütten-Cimbalon*,“ erfunden und producirt, ein Klangwerkzeug, das an Gusikow's Holz- und Strohconcerte erinnert. Zu London aber ist H. Mattau mit einem von ihm erfundenen Instrumente aufgetreten, das er „*Hydromatinaphon*“ nennt; es besteht aus einer Reihe von Glaskugeln von sechs Octaven, wird mit feuchten Fingern gespielt und ist wahrscheinlich nur eine Abart der Glasharmonika. Das von L. A. Schröder in Cöln neu erfundene „*deutsche Horn*“ (*Cor allemand*) ist schon vielfach bei Militärmusiken eingeführt. Das von Ed. Breuning erfundene „*Piano cantante*,“ oder „*Harmonica-Piano*“ hess der Erfinder zu Darmstadt hören. Der Orgelbauer Giov. Batt. de Lorenzi za Vicenza

hat ein musikalisches Instrument *„Timpanone“* erfunden, wodurch eine verschiedene Modulation aller Töne mittelst eines darunter angebrachten Pedals möglich wird, — und Jaulin in Paris hat ein neues Instrument erfunden, *„le panorgue-piano“* genannt, das zwei Instrumente, ein Piano und eine Orgel vereinigt, und eine Art Harmonium mit köstlichem Tone bildet.

Im Anfange des Februars 1848.

*M. G. Friedrich.*

Buchdruckerei von Joh. Wirth.

# Aesthetische Würdigung der Fuge*).

(Von C. Mosche.)

Es giebt eine gewisse Richtung der Kunstbetrachtung, welche, wie sehr auch ihre Vertreter sich das Ansehen geben, als ob sie nur die freie Entwickelung und den Fortschritt der Kunst im Auge hätten, dennoch geradezu als eine ganz unkünstlerische bezeichnet werden muss. Es ist diese die Richtung derjenigen Schriftsteller unserer Tage, die, ausgehend von ihrem eigenen irgendwie gebildeten Geschmack und ganz subjectiven Ansichten, nicht etwa blos über einzelne Werke bestimmter Künstler der Vergangenheit oder Gegenwart urtheilen, sondern über die eine oder andre geschichtlich ausgebildete und abgeschlossene Kunstform ihr Urtheil sprechen und sie, vom Standpuncte der Gegenwart aus, als eine veraltete, der Vergangenheit angehörige bezeichnen, welche jetzt längst abgethan sei und so, in ihrer eigenthümlichen Gestalt, nicht mehr unter Leuten von gutem Geschmack vorkommen dürfe, ohne gleichsam an den Zopf des vorigen Jahrhunderts zu erinnern. Es hat aber, das dürfen wir nicht vergessen, jedes Zeitalter seinen eigenthümlichen Zopf, und die Zöpfe der Vergangenheit sind gar nicht die schlimmsten, sie waren nur ein äusseres, oft lächerliches Anhängsel; aber der Zopf der Gegenwart sitzt inwendig, unter dem Kragen, es ist der Zopf der Anmassung und des oberflächlichen Urtheiles über Kunst und Wissenschaft. Wir können uns daher des stillen Lächelns nicht erwehren, so oft wir, namentlich auch in musikalischen Zeitschriften und Tagesblättern, solchen Aeusserungen der Geringschätzung oder gar der entschiedenen Verwerfung von einer bestimmt ausgeprägten Kunstform begegnen, in welcher sich die grössten Geister mit freithätiger Schöpferkraft ausgesprochen haben. So ging es uns auch bei dem Durchlesen eines Aufsatzes in der neuen Zeitschrift für Musik Nr. 7 Jahrg. 1847, welcher handelt über das Klassische in der Musik. Nachdem der Verfasser sich auf seine Weise

*) Vergl. J. N. Forkel's allgemeine Geschichte der Musik. Bd I., S. 45 u. ff., wo dieser Gegenstand in der Kürze berührt wird. Die Red.

im Allgemeinen über den Ausdruck klassisch verbreitet, kömmt er auf sein specielles Thema und findet zuvörderst, dass es mit dem Klassischen in der Musik eine sehr missliche Sache sei. Warum? Darum, weil manches Musikstück, was vor einigen 20 Jahren für klassisch gegolten, jetzt veraltet und vergessen sei; der Zeitgeist, der wechselnde Geschmack, der Fortschritt in der Kunst, indem wir jetzt wissenschaftlich gebildete Componisten hätten, indem durch Critik der herkömmliche Schlendrian abgethan sei, alles das mache es sehr misslich, das Wort klassisch noch auf Werke der Tonkunst anzuwenden. Ja das „unglückselige Wort" soll sogar mehr Nachtheil als Gutes gestiftet haben, „denn die jungen Componisten wollen alle Klassiker werden"; sie werfen sich, das ist ungefähr der Sinn des Folgenden, mit Macht auf den Canon, den Contrapunct, die Fuge; und was kommt dabei heraus? Die Unglücklichen verwechseln die Mittel mit dem Zweck, und ihr Genius bleibt desshalb unfruchtbar. Dieses Alles erscheint eben nur als Vorspiel; denn nun zieht der Verfasser *ex professo* gegen die Fuge zu Felde mit voller Rüstung. Von allen Seiten betrachtet, dieses ist das Resultat seiner Untersuchung, kommt auch dabei nichts Gescheides heraus; denn die Fuge hat 1) keinen Abschluss der Periode, keine Ruhepuncte, 2) kein *forte* und *piano*, 3) sie bringt die Wirkung hervor, als wenn 3 oder 4 Menschen zugleich sprächen; die Rede wird unverständlich, wenn Jeder auch etwas Vernünftiges sagt; Einer lässt den Andern nicht zu Worte kommen. Kurz, es mangelt ihr an Schönheit und Klarheit; sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit; also wozu sich noch länger mit eigentlichen Fugen abgeben? „Die Periode ist vorüber, wo die Fuge etwas galt; wenn Seb. Bach mit seinem Genie jetzt lebte, er würde gewiss keine Fuge schreiben." — „Ich kenne keine, die nicht ein zu dunkler Schatten in dem sonst schönen Gemälde wäre." Hiermit zieht also der Verfasser einen Strich durch Alles, was Fuge heisst im strengen Sinne des Wortes; dann es muss hierbei bemerkt werden, dass er die Elemente der Fuge, wie z. B. die Nachahmung in jeder Form, das Thematische und Contrapunctische, ja ihre theilweise Anwendung, wie wir sie finden in der Ouvertüre der Zauberflöte, gelten lässt und respectirt; nur die Fugenform selbst in ihrer Ganzheit und Strenge verwirft er aus den eben angegebenen Gründen.

Wäre es uns bloss darum zu thun, die angeführten Gründe des Verfassers in Beziehung auf die Fuge zu wider-

legen; so könnten wir uns kurz fassen; allein es ist mehr unsere Absicht, zu zeigen, wie jene ganze Richtung unsrer Zeit, das in der Vergangenheit durch Geisteskraft Errungene und Gewonnene für Nichts zu achten gegen die Ereignisse der Gegenwart, auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung weit abführt von einer richtigen Auffassung des Inhaltes und Beurtheilung der Form und, wenn sie allgemein würde, gerade durch sie, welche doch immer das Panier des Fortschrittes erhebt, die edle Kunst mehr und mehr herabsinken müsste zu einem leeren gehaltlosen Spiele des blossen Zeitvertreibs. Denn fürwahr es stünde schlimm um die Kunst überhaupt und um die Musik insonderheit, wenn eine geschichtlich gegebene Kunstform als solche antiquirt werden und in Vergessenheit gerathen könnte, ohne Rücksicht darauf, ob diese Form in dem Wesen der Kunst, welcher sie angehört, gegründet und aus ihm hervorgegangen sei, oder ob sie nur als ein Erzeugniss der Willkühr und vorübergehenden Laune sich Geltung verschafft habe; es stünde schlimm um unsre Kunst, wenn der jedesmalige Zeitgeschmack oder Zeitgeist über das entscheiden dürfte, was schön oder unschön sei. Dann wäre sie nicht die hehre Jungfrau, die dem Dichter als „das Mädchen aus der Fremde" erschien, umkleidet mit dem himmlischen Gewande, mit der Schönheit selber, sondern sie wäre eine Modedame, die bald so bald so mit äusserlichem Schmuck und Flitterstaat sich aufputzt, um ihre Liebhaber an sich zu fesseln — eine Zeit lang! Jene, die wahre Kunst, kennt keine äussere Form als nur die, welche aus dem Inneren, dem Geiste selbst, hervorgegangen ist, als ein vollkommener Ausdruck des einwohnenden Geistes; diese, die falsche Kunst, handhabt nur die Formen der ächten Kunst nach eigner Lust und Willkühr, um irgend einem niederen Zwecke zu dienen; sie wähnt sich frei, und dienet nur dem Geschmacke der grossen Menge und eitler Gefallsucht. Alle Form hat in der Kunst überhaupt nur eine Bedeutung als Darstellung eines Inneren; dieses Innere ist aber das geistige Leben des Künstlers, welcher ihm seinen wahren, sinnlich erkennbaren Ausdruck zu geben weiss in der Form und Gestaltung seines Werkes. Sinnliche Darstellung des geistigen Lebens ist der einzige Zweck, der Anfang und das Ende aller Kunstthätigkeit. Der Künstler unterscheidet sich aber dadurch von Jedem, der bloss spielend oder arbeitend thätig ist, ein Geschäft oder Handwerk treibt, dass er keinen andern Zweck vor Augen hat und keinen andern Antrieb seiner Thätigkeit

als nur den, sein innerstes Leben durch Wort oder Ton oder irgend einen bildsamen Stoff zu offenbaren, so zu offenbaren, dass er durch die Darstellung gleiches Lebensgefühl hervorruft. Ist nun die Fuge eine bestimmte Form eines Tonwerkes, in welcher der Kunstgenius eines Bach und Händel und Anderer ihnen nahe verwandter Geister vor ihnen und nach ihnen sich ausgesprochen hat, so müssen wir sagen: diese Kunstform, wie jede andre, würde gar nicht entstanden sein, wenn nicht das innere Leben, der geistige Gehalt sie hervorgetrieben, sich mit ihr umkleidet hätte, weil sie sich darbot als der vollkommenste Ausdruck des so oder anders bewegten und nach seinem Ausdruck ringenden Innern. Mögen wir daher auch von dem Fortschritte der Kunst denken, wie wir wollen, so werden wir doch zugeben müssen, dass es gewisse Kunstformen gebe, die, einmal von dem Genius der Kunst ergriffen und ausgebildet, in ihrem Charakter unwandelbar sind, weil sie der Typus eines wesentlichen Inhaltes sind. Neue Kunstformen werden immer nur dann entstehen, wenn für einen neuen Inhalt die vorhandenen nicht ausreichen, oder vielmehr, mit einem neuen Inhalt entstehet die neue Form; aber eine ihrem Inhalte, ihrer geistigen Bedeutung entsprechende Form kann nie aufgegeben oder willkührlich verändert werden nach blosser Uebereinkunft, oder um einer prinziplosen Kritik zu genügen. Jenes Missbehagen an irgend einer Kunstform entsteht nur dann, wenn der jene Kunstform erzeugende Inhalt entweder von dem Beurtheiler nicht mehr verstanden wird, oder wenn der zu dieser Form gehörende Inhalt fehlt, und die Form sich geltend machen will als solche, gleichsam selbständig ohne inneres geistiges Leben. So ist es der Fugenform und jeder andern Form gegangen; das geben wir gerne zu; man hat die Form nachgeahmt, ohne ihren Gehalt und ihre Bedeutung zu ahnen und zu begreifen. Daher müssen gehaltlose Fugen getadelt, verworfen werden, aber nie die Fuge selbst, als eine characteristische Form der Musik. Der Missbrauch der Fuge, ihre Anwendung zur Unzeit, ohne innere Nothwendigkeit, das ist es, was die Kritik tadeln, verwerfen muss, aber sie kann nichts verwerfen, was in dem Wesen der Musik selbst gegründet ist. Zeigen wir also, dass die Fugenform ihren guten Grund hat in dem Wesen der Musik; so wird ihr fernerhin an ihrer Stelle gleiche Geltung und Werth zugestanden werden müssen, wie jeder andern Form in der heutigen Musik.

Der einfachste und zugleich bestimmteste Ausdruck des innerlich bewegten Lebens ist der Gesang der menschlichen

Stimme; auf die Gesangsmusik müssen wir daher zunächst unsern Blick richten, um die Kunstform der Fuge in ihrem Zusammenhange mit dem Wesen der Musik zu begreifen. Derselbe innere Trieb, welcher die Form des Liedes, des einstimmigen Gesanges, erzeugt hat, ist auch die Quelle jeder andern Form des künstlichen Gesanges. In dem Liede gewinnt die im Worte nur ungenügend, als Gedanke ausgesprochene Empfindung eines Einzelnen ihren vollen befriedigenden Ausdruck durch die Melodie, welche, in gleichem Rhythmus mit dem Worte dahinschwebend und in sich selbst strophisch, zurückkehrend das Bild einer kreisförmig abgeschlossenen Form darbietet. Jede harmonische Zuthat ist bei der ursprünglichen Liedermelodie eigentlich überflüssig, die um so vollkommener ist, wenn sie ihrer nicht bedarf, wenn sie, wie eine reine Linienzeichnung, mit Zartheit, Bestimmtheit und wie mit einem Zuge das innere Leben des Singenden ausdrückt. Der mehrstimmige Gesang eines Liedes ist entweder, wie das Volkslied beweiset, der Ausdruck des natürlichen durch die Melodie bei den Singenden erweckten Harmoniegefühles, oder, wie das Kirchenlied zeigt, eine kunstmässige Ausstattung der Melodie, ohne dass dadurch die Form des Liedes eine wesentlich andere würde. Das Einzellied, so wie das an dieselbe Form sich anschmiegende Gesammtlied, entspricht nur so lange dem Bedürfniss, bis es die Aufgabe der Kunst wird, die innere Bewegung einer, in ihren natürlichen oder charakteristischen Gliederungen getrennten, im Chorgesange zu einem organischen Ganzen sich vereinigenden Menge darzustellen. Diese Aufgabe entsteht mit dem Fortschreiten der Kunst aus dem engeren Kreise der Einzelempfindung zur Auffassung und Darstellung der allgemein menschlichen Empfindungen, welche in Gesang überströmen und in ihm ihre Befriedigung erlangen können. Der Tondichter, nicht mehr bloss Sänger eines Liedes, will den Dank, die Glaubenszuversicht und demuthevolle Bitte, die Siegesfreude, die Begeisterung für einen Helden, Erretter, oder die Trauer und den Schmerz einer vielfach bewegten Menge, eines ganzen Volkes ausdrücken in einer Form des Gesanges, welche nicht mehr strophisch, wie im Liede, sich ringförmig und einfach gestalten konnte, sondern in frei sich ausbreitender Fülle die Vorstellung der Mehrheit und persönlicher Vielheit erwecken sollte. So wurde es nun die Aufgabe der ausgebildeten, alle Mittel ihrer Darstellung beherrschenden Tonkunst, Ordnung, Klarheit, Bestimmtheit der Umrisse und Gruppirung zu

schoffen in dem breiteren Tongemälde der in bedeutungsvolle Worte gefaseten Empfindung. Der in seinen Stimmen contrapunctisch gestaltete Chor erwuchs aus dem Bedürfniss, diese von selbst sich darbietende Aufgabe zu lösen. Betrachten wir geschichtlich ihre Lösung, so sehen wir, wie sich nach und nach die anfangs gleichmässig fortschreitende Bewegung der 4 Stimmgattungen (*Cantus planus*) trennte in ungleichee getheiltes Zeitmaass, in der Unterscheidung des *Discantus* von dem *cantus firmus*, wie sie im 12ten Jahrhundert vorkommt, bis der jetzt sogenannte Contrapunct in allen seinen Theilen und Gestaltungen im Laufe mehrerer Jahrhunderte ausgebildet wurde. Sollte man diese Errungenschaft der früheren Zeit gering echten oder aufgeben, etwa weil sie einer gewissen Richtung des neuesten Geschmackes nicht zusagt; so würde man damit den Grund und Boden ignoriren, auf welchem die neuere Musik erwachsen ist. Aber es ist überall leichter zu verwerfen, als das Vorhandene sich zum geistigen Eigenthum zu machen und mit geläutertem Geschmack zu benutzen. Die, welche auf die erstere Weise verfahren, mögen zusehen wie sie, die musikalischen Genies, ohne den Contrapunct fertig werden, aber soviel ist gewiss, ein Chorgesang, welcher sich von der nur e i n e Gestaltung des Tonlebens darstellenden Liederform durch charakteristische Mannigfaltigkeit unterscheidet, wodurch das Ganze ein eigenthumliches Leben und jede Stimme persönliche Geltung empfängt, ist nicht möglich, ohne jene contrapunctischen Eintritte und Gliederungen der einzelnen Stimmen, ihre Verflechtung und ganze contrapunctische Gestaltung. Doch es wird von allen Einsichtsvollen zugegeben und gewiss auch von dem Verfasser jenes Aufsatzes „über das Klassische in der Musik," dass contrapunctische Individualisirung die melodischen und harmonischen Elemente des Chorgesanges durchdringen müsse; aber das ist noch lange nicht das, was wir Fuge nennen. Wie ist ihre nothwendige Entstehung und ihre Begründung in dem Wesen der Musik nachzuweisen? Wir wollen versuchen zu zeigen, wie die Fuge, in ihrer eigensten Form, nichts andere ist, als eine neue Entwickelung und Bluthe des charakteristischen Chorgesanges. Die Form des Chorgesanges ist, ebenso wie die des Liedes, durch die Worte, welche gesungen werden, bedingt. Die einem Chore zum Grunde liegenden Worte können aber von zweifacher Beschaffenheit sein. Entweder geben sie einer durch ihren Gegenstand erregten Empfindung ihren Ausdruck, von welcher Alle in wechselnder, bald

steigender bald sinkender, Gefühlstemperatur durchdrungen sind, und athmen bald Leidenschaft, bald Ruhe, bald Freude, bald Schmerz; oder sie sind der Ausdruck eines einzigen Gedankens, welcher, selbst Gegenstand des Gesanges, nicht gleichsam Alle mit einem Male durchzuckt, sondern der, wie der Sonnenstrahl aus wolkigem Himmel allmählig die Erde erleuchtet und wärmt, so die Menschen durchdringt und mehr und mehr bewegt, bis Alle aus einem Munde ihm huldigen, von ihm ergriffen, durch ihn erleuchtet und beruhigt. Die Chortexte der ersteren Gattung sind ihrem musikalischen Gehalte nach lyrisch und elegisch; die der zweiten werden, musikalisch betrachtet, im eigentlichen Sinne des Wortes episch genannt werden können, indem bei ihrer musikalischen Darstellung die Bedeutsamkeit, wirkende Kraft und siegende Gewalt jenes Gedankens, des einen belebenden Wortes, objectiv aufgefasst wird, während jene, die wir lyrisch und elegisch nannten, nur subjective Ergiessungen sind, welche uns die singenden Subjecte als Chor, als persönliche Einheit charakterisiren sollen. In diesen lyrischen und elegischen Chören gestaltet sich der Chorgesang gleichsam wellenförmig mit gleichem Anlauf der Stimmen zu rhythmischer Hebung und Senkung, indem die in der Wortfügung gegebene Gliederung der Sätze zu übereinstimmend periodischem Abschluss des Gesanges auf dem Schlussworte nöthigt, wie sehr auch die Verflechtung und verschiedenartige melodische Bewegung der Stimmen innerhalb eines Satzgliedes den Hauptzug der Gesangeswelle in kleinere Brechungen theile. In dem andern Falle, welchen wir den epischen Chorgesang nannten, entwickelt sich die musikalische Verklärung der oder solchen Verherrlichung würdigen Textesworte, naturgemäss aus einem kernhaften, seinen innern Reichthum durch Einfachheit der Form verhüllenden Tonsatz, der, wie der Held im Epos, die Aufmerksamkeit durch einen bestimmten Charakterzug an sich fesselt und tiefer Liegendes ahnden lässt. Dieser Tonsatz tritt nothwendig einstimmig auf, weil er in sich abgeschlossen, selbständig sein und gleichsam sich Bahn brechen muss; aber einmal ausgesprochen und ausgesungen greift er mächtiger um sich, ergreift die zunächst stehende oder entferntere, höhere oder tiefere Stimme und schreitet so hindurch durch alle Regionen des Chores, in immer weiterem Umkreise Alle mit sich fortreissend und zu einem Ziele hindrängend ohne Aufenthalt, bis gleichsam der Sieg errungen, der Satz, die in Tönen verherrlichte Wahrheit, aner-

kannt und nach allen Richtungen hin erklungen ist; denn, dann erst, nach errungenem Siege, feiert der Tonsatz im gleichschwebenden Schlusse seinen Triumph und findet die ersehnte Ruhe. Entweder irren wir ganz, oder dieses ist die zum Grunde liegende Idee der Fuge, als einer bestimmten Kunstform. Wir sind indess weit entfernt, damit zu behaupten, dass jede Fuge, als solche, dieser Idee entspreche, ebenso wenig als dass Jeder, der eine Fuge geschrieben, und wäre es auch der grössten Meister Einer, dieser Idee sich klaar bewusst gewesen wäre. Vielmehr erscheint die Benennung *Fuga* so blass äusserlich, dass man gar kein tieferes Bewusstsein davon bei den ersten Ausbildnern dieser Form vermuthen möchte. Aber der Name Fuge steht in dieser Hinsicht auf gleicher Linie mit den übrigen Benennungen bestimmter Musikformen, welche auch Suite, Sonate, Symphonie benannt wurden, ohne dass sich in dem Namen ihr Inhalt, ihre Idee erkennen liesse. Demungeachtet ist es Thatsache, dass der schaffende Genius unsrer Musik sich in diesen Formen offenbart hat; und ihren Inhalt, ihren Sinn aus den Meisterwerken zu erkennen und Andern erkennbar zu machen, das ist die Aufgabe und der Beruf des wissenschaftlichen Betrachters. Es kommt uns also nur darauf an, dass die Thatsache, das Vorhandensein der Fugenform, als eines ebenbürtigen Gliedes der in der Tiefe des Seelenlebens entsprungenen Tonkunst, nicht nur anerkannt, sondern richtig erkannt und gewürdigt werde. Die Fuge, das behaupten wir, ist nicht blos eine vorübergehende Erscheinung, die einst etwas galt, jetzt nur noch als Vorschule und Exercitium zu den ächten Erzeugnissen des musikalischen Genius unsrer Zeit zu betrachten sei; nein, sondern weil es eine Zeit gegeben hat, in welcher die Aufgabe: durch den Chorgesang Werte göttlicher Wahrheit, unwandelbare Aussprüche eines lebendigen, über das Materielle sich erhebenden Glaubens zu verherrlichen, den von der Erhabenheit ihrer Kunst durchdrungenen Componisten am Herzen lag; eine Zeit, in welcher die edle Tonkunst nicht so zum Dienst der Eitelkeit, der Leidenschaft und dämonischer Raserei, wie zu unsrer Zeit missbraucht wurde; sondern in welcher sie für den höchsten Zweck menschlicher Thätigkeit: das Ewige, das Göttliche unsern Sinnen und durch sie der Seele nahe zu bringen, die schaffenden Künstler begeisterte; darum, weil es eine solche Zeit gab und solche Künstler, ist auch die Fuga erfunden und ausgebildet worden. Sollte die Zeit so ganz vorüber sein, wo diese Aufgabe und diese Begei-

sterung tonkundige Männer beseelt? Wer das behauptet, der denkt von unsrer Zeit, von der Kunst zu gering, als dass wir hoffen könnten, ihn für eine höhere Ansicht zu gewinnen. Aber es stimmt ganz zu den übrigen Zeichen unsrer Zeit, von Allem gering zu denken, was gleichsam nicht auf dem eignen Boden gewachsen ist. So lange aber, und dieses möchten wir als Resultat unsrer Betrachtung hinstellen, so lange der Chorgesang nicht blos einseitig ein Ausdruck der Eigenempfindung der Singenden sein soll, sondern durch den Chorgesang eine unwandelbare, Anerkennung fordernde, Wahrheit in ihrer ergreifenden, siegenden Gewalt dargestellt werden soll, wird die Form der Fuge, die am meisten ihrem Inhalte entsprechende und mithin auch die schönste sein. So oft daher der Text des Chores eine von Mund zu Mund fortgehende Verkündigung, eine in jedem Menschenherzen sich wiederholende Bitte, eine Aufforderung zur Lobpreisung und Danksagung des Höchsten, in enggefassten, bedeutungsvollen Worten enthält, wird ein Componist auch unsrer und jeder Zeit gar nicht umhin können, zur Fuge zu greifen, wenn er anders seine Aufgabe versteht und ihr gewachsen ist. Aber wie Viele sind, namentlich zu unsrer Zeit, in welcher mehr Sentimentalität und ins Gränzenlose zerfliessende Phantasie, als ernster auf das ewig Wahre und Schöne gerichteter Sinn und eine die Kunstmittel zu dessen Verherrlichung beherrschende Begeisterung waltet, wie viele Componisten sind jetzt noch dieser Aufgabe fähig und gewachsen? Dieses ist eine andre Frage, deren Erörterung nicht zu unserm Zwecke gehört; allein es möchte nicht überflüssig sein, die Ursachen anzudeuten, warum einestheils jetzt der Fugenform ein engeres Gebiet eingeräumt wird als frühar, anderntheils aber selbst die Heroen der Tonkunst aus der zunächst vergangenen Zeit in Gesangswerken nur selten in diesem Gebiete der Fuge den älteren Meistern gleichgekommen sind, sie nie übertreffen haben? Die Ursache davon finden wir zunächst in der überwiegenden Ausbildung der Instrumentalmusik, so wie auch in der neuen Schöpfung der Oper. Weit entfernt, den Werth und die Bedeutung dieser Fortschritte und dieser Erweiterung der Kunst auch nur im Mindesten zu verkennen, oder einseitig zu beurtheilen, wollen wir sie hier nur betrachten in ihrem Einflusse, den sie auf die erwähnte Thatsache gehabt haben. Die Instrumentalmusik hat den Ton von dem Worte gelöst und ihn als freie Schwingung der Seele erklingen lassen, und sie ergiesst ihre Fülle in einer weit über das

menschliche Tonorgan sich erhebenden Mannigfaltigkeit der ganzen Gestaltung ihrer Formen. Demungeachtet ist sie eine der Gesangsmusik entsprungen und ihre eigenthümlichen Tonformen erscheinen daher immer als eine Erweiterung, reichere Ausführung und Ausschmückung der ursprünglichen Gesangsformen, des Liedes und Chores. Ihr Umfang ist grösser in jeder Hinsicht, aber ihr Inhalt ebendesshalb allgemeiner; sie öffnet der Phantasie, dem Vorstellungsvermögen ein weites, fast unbegränztes Feld, giebt aber nie bestimmte klare Vorstellungen, und darin liegt gerade die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher sie die Seele hinreissen kann, selbst bis zum bewusstlosen Taumel. Nach der oben aufgestellten Idee der Fuge, gehört dieselbe zunächst und eigentlich nur der Gesangsmusik an und ist aus dieser, wie auf ihrem eigenthümlichen Boden, erwachsen. Nimmt nun die Instrumentalmusik die Fugenform als Mittel ihrer Darstellung auf; so bleibt ihre Aufgabe dieselbe: das Thema, und dieses allein, zur vollen Wahrheit und Geltung zu erheben, mit dem Unterschiede, dass ihr Thema gleichsam eine absolut musikalische Wahrheit ausdruckt, ohne specielle Anwendung auf einen concreten Fall; die lebendige Beziehung auf das Gefühl, welches durch das Wort vermittelt wird, das Veranlassung gab zur Fugenform, fehlt hier; das Thema einer Instrumentalfuge ist eine rein musikalisch subjective Anschauung des Künstlers, die er gleichsam zur allgemeinen Gültigkeit erheben will durch die Form der Fuge, die er dazu wählt, weil ihm die Bedeutsamkeit jenes Satzes so grose erscheint, dass er seine ganze Thätigkeit zu ihrer Entfaltung anwendet. Wie leicht aber, wegen dieser Unbestimmtheit des Inhaltes, die Instrumentalfuge zum blossen geistreichen Spiel wird, wobei der Aufwand von Mitteln nicht immer im gleichen Verhältnise zum Zwecke erscheint; oder auch zum grossen geistlosen Mechanismus umschlagen kann, indem nie eine innere Veranlassung und Nöthigung zur Fugenform bei der Instrumentalmusik vorhanden ist, dieses beweisen eine Menge Instrumentalfugen berühmter und unberühmter Componisten.

Obgleich gewiss durch eine solche Uebertragung der Fugenform in die Instrumentalmusik, namentlich in das Orgelspiel, der Sinn für die Würde und die Bedeutung der Fuge mehr und mehr abgestumpft und ihre Idee verdunkelt worden ist, so ist doch ebenso gewiss das Studium der Fuge und ihre Ausbildung auch für die Instrumentalcomposition von dem entschiedensten fördernden Einfluss gewesen. Auf

der andern Seite war es vorzüglich die neue Schöpfung der Oper seit Gluck, welche den Genius der bedeutendsten Componisten in Anspruch nahm. In dieser ganzen Richtung aber lag keineswegs das Bedürfniss zu einer Anwendung der Fugenform in ihrer ursprünglichen Grösse und Bedeutung, nicht als wenn die Fugenform an sich der dramatischen Musikgattung widerspräche, sie ist vielmehr im eigentlichsten Sinne dramatisch; sondern weil unsre Oper, wie sie bis jetzt ist, eine solche Entfaltung der Chöre nicht zulässt; unsere Oper dürfte sich nur andere gestalten, und dieses hängt mehr von dem Dichter als von dem Componisten ab, so könnte und müsste sie sogar die Fuge für ihre Chöre aufnehmen. Bis jetzt blieb nur in dem sogenannten Oratorium Raum für die Fugenform, und sie gehört auch nur dahin, wo der Gesangschor Hauptsache und Mittelpunct des Ganzen ist. Freilich ist auch der Begriff des Oratoriums schwankend geworden, unkennbar durch den überwiegenden Einfluss der modernen, alle Sinne fesselnden Oper. Aber wie man auch von dem Wesentlichen des Oratoriums denke, immer wird hier dem Chorgesang eine grössere Bedeutung und Würde eingeräumt werden müssen, und nur da, wo dieses der Fall ist, findet sich Raum für die Fuge. Daher pflegte man der Fuge auch wohl das Gebiet der sogenannten Kirchen- oder geistlichen Musik als eigenthümlich zuzuweisen. Wir haben nichts dagegen, wenn man nur unter Kirchen- und geistlicher Musik nicht etwas Absonderliches, gleichsam in conventionellen Formen Erstorrtes versteht, sondern eben nur dieses: dass die Musik, in welcher sich ein durch christlichen Glauben, Erkenntniss und Gefühl veredeltes Künstlergemüth ausspricht, eins etwas anders Physiognomie haben müsse als die, welche sich darin gefällt, unbefriedigte, verzehrende Leidenschaft, wilde Fieberphantasieen oder tolle Lust und Verzweiflung darzustellen. Jedenfalls behaupten wir, dass in der Idee und der ganzen Tendenz der Fuge vorzugsweise die Beziehung auf das religiöse Bewusstsein und insonderheit der christlichen Glaubensgewissheit liegt. Sie nimmt also eine ganz bestimmte, in dem Wesen der Musik, die überhaupt die zarteste Vermittlerin des Seelenlebens mit der Sinnlichkeit ist, begründete Stellung ein, eine Stellung, aus der sie nie verdrängt werden kann, so lange die ursprüngliche in der Gesangefuge am deutlichsten erkennbare Idee noch geahndet und begriffen wird. Aber wir wissen wohl, dass es nicht Jedermanns Ding ist, die Idee, das geistige Princip eines Kunstwerkes, zu ahnen und zu

begreifen. Daher dürfen wir nicht unterlassen, die Gegner der Fuge auf ihrem eignen Felde zu bekämpfen, wenn sie Einwendungen gegen die Fugenform vorbringen, wodurch ihr die Merkmale abgesprochen werden sollen, ohne welche überhaupt die Schönheit in einem Werke der Tonkunst nicht wahrgenommen werden kann. Diese Einwendungen finden wir in dem oben angeführten Aufsatze zusammengestellt; wären sie gegründet, so wäre die Fugenform nichts anders, als ein verunglückter Versuch des menschlichen Geistes, eine ihn anregende Idee in dieser Gestaltung des Gesanges darzustellen. Der erste Mangel, welcher bei der Betrachtung der Fuge dem Verfasser des erwähnten Aufsatzes vorgekommen ist, wird so bezeichnet: „sie hat keinen Abschluss der Perioden, keine Ruhepuncte.“ Dürften wir aus der von uns selbst nachgewiesenen Idee der Fuge, welche der Verfasser nicht anerkennen wird, gegen ihn argumentiren, so würden wir sagen: gerade darin, dass die Fugenform keinen solchen Abschluss der Perioden, keine solche Ruhepuncte duldet wie das Lied oder der lyrische Chor, bestehet ihre Schönheit, d. h. ihre Uebereinstimmung mit ihrer Idee. Es bleibt uns nur übrig zu zeigen, dass gerade in soweit ein periodischer Abschluss und in soweit Ruhepuncte in der Fuge stattfinden, als solche überhaupt zum Verständnisse eines Gesanges nothwendig sind, und das ist leicht! Denn macht nicht selbst das Thema schon bei seinem jedesmaligen Eintritt sowohl, als auch durch seinen eignen Bau die periodische und rhythmische Gliederung des Ganzen stets fühlbar? Ein Abschluss der Perioden aber, ohne dass das Ende der einen zugleich der Anfang der andern sei, ist auch in andern, nicht hiederartigen Musikstücken, gar nicht nothwendig, und muss sogar vermieden werden, wo es darauf ankömmt, den lebhaften Fluss des mehrstimmigen Gesanges zu erhalten. Ueberdies findet jede einzelne Stimme ihre Ruhepuncte in den Pausen vor dem Wiedereinsetzen des Thema, wozu aber allgemeine Ruhepuncte da, wo alles unaufhaltsam zu einem Ziele hinstrebt? Und bietet nicht auch der sogenannte Orgelpunct, wo sich gleichsam die bewegten Wellen über der ruhigen Tiefe kräuseln, harmonischs Ruhepuncte dar? Also wo ist hier etwas zu vermissen? — Zweitens heisst es „in der Fuge ist kein *forte* und *piano*“. Auch diese Behauptung ist ungegründet. Die Wirkung des *forte* wird erreicht, wenn alle Stimmen thätig sind, die Abstufungen des *piano*, wenn irgend zwei oder drei Stimmen ohne die vierte zusammenwirken, auch

die Lage der Stimmen in der Höhe oder in der Tiefe giebt merkliche Unterschiede des *forte* und *piano*, und warum sollte nicht geradezu das *forte* und *piano* und *cresc.* durch den Componisten in dem Fugenchor eingeführt werden können? Der dritte Punct kann gar nichts gegen die Fuge beweisen, weil er zu viel beweiset; denn ihm zu Folge müsste jede contrapunctische Bewegung des Chores verworfen werden, wobei auch jene dort gerügte gleichzeitige Verschiedenheit der Rede eintritt. „Kurz", heisst es endlich, „es mangelt ihr an Schönheit und Klarheit, sie hat Einheit aber keine Mannigfaltigkeit; *ergo* u. s. w. Soll die Behauptung: es mangelt der Fuge Schönheit und Klarheit, aus dem Vorhergehenden folgen: so ist dieser Schlusssatz schon in der Falschheit der Prämissen widerlegt. Sonderbar ist es aber zu sagen: es fehlt der Fuge Schönheit und Klarheit; denn Klarheit ist doch nur ein Merkmal der Schönheit, es verstünde sich also von selbst, dass, wenn die Schönheit überhaupt fehlte, die Klarheit ebenfalls vermisst würde; der Verfasser hätte erst gründlich beweisen sollen, dass dasjenige, was man unter Klarheit verstehe, bei der Fugenform nicht Statt finden könne. Klarheit kann bei einem Musikstücke Verschiedenes bedeuten. Wenn wir erstens unter Klarheit diejenige Eigenschaft eines Musikstückes verstehen, nach welcher Alles von Anfang bis zu Ende in erkennbarer Beziehung auf die Absicht, die Idee des Componisten steht, so sieht man nicht ein, welches Musikstück, seiner Form nach, klarer sein könne als eine Fuge. Versteht man aber zweitens unter Klarheit jene Durchsichtigkeit des Tongewebes, bei welcher wir den Faden jeder Stimme, ihre melodische Haltung und harmonische Beziehung mit dem Ohr verfolgen und zugleich den Eindruck des Ganzen aufnehmen können, so hängt diese Klarheit eines Tonstückes rein von der Technick, dem consequenten Zusammenhang der Harmonie und der geschickten Stimmenführung ab. Ob sie vorhanden sei oder nicht, kommt lediglich auf die Meisterschaft des Componisten an, daher ist eben die Fuge nicht Jedermanns Ding. Versteht endlich der Verfasser unter Klarheit jene Durchsichtigkeit eines seichten Gewässers, bei welchem wir gleich beim ersten Blick sehen, was darunter liegt; nun dann ist freilich manches andre Musikstück klarer als die Fuge, und wir müssen die Schönheit am meisten bei allen jenen seichten Modecompositionen suchen, die wir nicht näher bezeichnen wollen. Die Klarheit, welche wir an jedem ächten Kunstwerke bewundern, ist immer

mit einer geheimnissvollen Tiefe vereint, wie die Klarheit des Meeres; die Klarheit ist mit dieser Tiefe so gut in der Fuge vereinbar wie in jeder andern Musikform. Wenn aber der Gegner der Fuge ferner sagt: die Fuge hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit, so fragen wir ihn: wie ist Einheit, ästhetische Einheit eines Kunstwerkes, ohne Mannigfaltigkeit denkbar? Denn was ist Einheit hier andere als das Product der Mannigfaltigkeit, die dem Beschauer aus der Aufnahme des Einzelnen entgegentretende Idee des Künstlers? Mannigfaltigkeit ohne Einheit findet sich zwar in jedem musikalischen Potpourri und auch sonst in manchen Compositionen; aber wo wir das Gefühl der Einheit bei der Betrachtung eines Kunstwerkes haben, ist immer ein Mannigfaltiges von uns aufgenommen worden. Unser Gegner wollte offenbar Einerleiheit, Einförmigkeit sagen; dann fällt freilich die Mannigfaltigkeit von selbst weg. Wollen wir ihm auch diese Verwechslung der Begriffe verzeihen, so können wir ihm doch nicht zugestehen, dass die Fuge keine Mannigfaltigkeit habe, oder dass man das Einerleibeit nennen könnte, was die Fuge darbietet. Das Thema selbst erscheint mit jedem Schritte in Begleitung mit neuen oder durch die Umkehrung der Stimmen anders sich gestaltenden melodischen und harmonischen Tonverbindungen. Gleich bei den ersten Wiederbolungen des Themas wird der Strom immer breiter und tiefer, und immer tauchen neue Tongestalten aus ihm empor, die sich aus dem Thema oder seiner ersten Begleitung entwickeln; seine Ufer ziehen sich bald enger zusammen, bald erweitern sie sich und bieten in den beiden äussersten Stimmen die reichste Einfassung dar. Ist hier nicht alles Leben und Bewegung und Mannigfaltigkeit von Anfang bis zu Ende? Wir wollen gar nicht einmal der Mittel erwähnen, wodurch die Hörer und Sänger in Spannung erhalten, wodurch Steigerung bewirkt und Ueberraschungen herbeigeführt werden, die zur Erhöhung des Eindruckes dienen, welcher der Fugenform eigenthümlich ist und nur von denen verkannt werden kann, welche aber von der Idee der Fuge überhaupt nichts wissen wollen, aus irgend einem Vorurtheil, oder weil es ihnen unbequem ist, tiefer in das Heiligthum der Musik einzudringen. Was endlich der Verfasser jenes Aufsatzes, der die Fuge verbannen will aus den angeführten Gründen, deren Nichtigkeit wir gezeigt zu haben glauben, damit meint, wenn er sagt: „Ich kenne keine Fuga, die nicht ein zu dunkler Schatten wäre — also recht eigentlich ein Flecken — in dem sonst schönen Gemälde“ — in welchem Gemälde? —

das mag er selbst am besten wissen; wir verstehen ihn nicht, vielleicht deswegen, weil wir eine ganz andre Vorstellung von der Fuge, von der Musik überhaupt haben. Wir überlassen es dem kundigen Leser zu entscheiden, ob unsre Ansicht von der Sache die richtige, d. h. dem Wesen der Musik, als der sinnlichen Darstellung eines inneren Geistlebens durch die Tonform, angemessen sei; möge zugleich diese Auseinandersetzung dazu dienen, Andere, denen mehr gegeben ist, auf die Kunstansicht unsrer Zeit einzuwirken, zu veranlassen, der sich mehr und mehr breit machenden Oberflächlichkeit in der Kunstbetrachtung entgegenzuarbeiten.

*C. Mosche.*

# Recensionen und Anzeigen.

1. *„Deutsche Liederhalle. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von W. v. Zuccalmaglio (W. v. Waldbrühl), bearbeitet für 4 Männerstimmen von Julius Rietz. Elberfeld, bei F. W. Arnold.“ H. I. u. II. à 15 Sgr. — Partitur- und Stimmenausgabe.*

2. *„Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung der Herren Dr. Massmann, von Zuccalmaglio etc. etc., herausgegeben von A. Kretzschmer. 2 Theile. Berlin, 1840.“* (Der 2. Th. ist nach dem Tode v. A. Kretzschmer von Hrn. v. Zuccalmaglio besorgt worden.)

(Mit einer Noten-Beilage.)

Unter den vielen deutschen Volksliedersammlungen, welche seit den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts veröffentlicht worden, ist wohl nicht Eine aufzuweisen, welche mit mehr Geflunker und Prätension aufgetreten wäre, als die oben unter No. 2. aufgeführte vom verstorbenen Kriegsrathe A. Kretzschmer und W. von Zuccalmaglio. Dagegen hat aber auch wiederum keine von allen diesen Sammlungen dem Aufkommen des ächten deutschen Volksliedes durch Unfug jedmöglicher Art mehr Unheil bereitet, als eben die genannte Sammlung No. 2. In ihr scheint in der That der Vandalismus der Kunst seine Werkstätte aufgeschlagen zu haben: so schlimm sieht's mit diesem, von gewissen Leuten und *par excellence* sogenannten „klassischen“ Werke aus! Wenn ich jedoch von beiden Herausgebern denjenigen nennen sollte, welcher in Bezug auf Unfug es dem Andern zuvorgethan, so muss ich dem Hrn. v. Z. den Vorrang einräumen; denn der von Kretzschmer herausgegebene I. Theil der Sammlung hat bei weitem nicht das Uebermass von

Verfälschungen an Liedern und Melodien aufzuweisen, wie der von Hrn. v. Z. besorgte zweite Theil. Nichtsdestoweniger ist genannter Hr. v. Z. so rücksichtslos gewesen, in der Beilage zur vorliegenden „Liederhalle“ (die doch wohl, dem Inhalte nach zu schliessen, kein Anderer, als er geschrieben haben wird) die von Kretzschmer herausgegebene Sammlung, d. h. Theil I., dem Publikum als eine „verunglückte“ zu bezeichnen! Wer ist denn eigentlich hier der Mann, der zu dieser „Verunglückung“ das Meiste beigesteuert? ist nicht Hr. v. Z. selbst Miterbeiter an dieser Sammlung gewesen? Und sind es nicht hauptsächlich seine Liederfälschungen, wodurch sich Theil I. — wie er sich ausdrückt — „aller Theilnahme (beim Publikum) verlustig gemacht hat?“ Einer solchen Sprache verdient das alte Sprüchlein: „Kehre Jeder vor seiner Thür!“ entgegengehalten zu werden.

So rücksichtslos aber, wie sich Hr. v. Z. gegen Kretzschmer's Leistungen ausgesprochen, so rücksichtslos führt er auch das grosse Wort im Verhältniss zu andern auf demselben Gebiete thätig gewesenen Schriftstellern. Wir erfahren z. B. unter Anderm aus dem Vorworte zur „Liederhalle,“ dass Hr. v. Z. „zuerst“ (!) es gewesen sei, welcher in seiner „Fortsetzung“ der „verunglückten“ Kretzschmer'schen Sammlung uns den „unendlich reichen Quell der deutschen Volksweisen erschlossen (!!) habe,“ und dass ferner ihm allein vorbehalten gewesen, „dem deutschen Volke jetzt erst (also anno 1847!) zum vollen Bewusstsein zu bringen (!), welche Fülle von wunderbaren Melodien aus seinem Schoosse hervorgegangen“ etc. etc. Beiläufig wird denn auch die „Liederhalle,“ aus deren beiden vorliegenden Heften, wie ich unten nachweisen werde, kaum Ein ächtes, d. h. unverstümmeltes Volkslied herauszufinden ist, als ein „wahrhaft klassisches Nationalwerk“ (!) gepriesen! Was aber weiter noch über das *non plus ultra* von Vortrefflichkeit der „Liederhalle“ und deren Herausgeber gesagt ist, muss ich dem Leser überlassen, an Ort und Stelle nachzusehen. Dass ich übrigens etwas darum geben könnte, von diesen Herren die sie betreffenden Elogen vorlesen zu hören, um zu sehen, ob sie beim Vortrage derselben auch noch erröthen könnten, muss ich eingestehen.

Wenden wir uns nun von den Worten zu den Thaten des Hrn. v. Z.! Letztere führen zunächst auf die Betrachtung eines sehr dickleibigen Buches von 694 Seiten; so stark nämlich ist der zweite Theil des oben unter No. 2.

aufgeführten Werkes*). Weiter unten soll dann auch das Nöthige über die „Liederhalle“ gesagt werden.

Im Voraus muss ich bemerken, dass ich bei Anfertigung des nachstehenden musikalisch-literarischen „Sündenregisters“ nur auf Allgemeinheiten in der Zusammenstellung Rücksicht genommen und von vorneherein auf viele Einzelnheiten in Betreff der Fälschung von Texten und Melodien Verzicht geleistet. Hätte ich mich auf Letztere grundlich einlassen wollen, so würden leicht noch einmal 694 Seiten Raumes erforderlich gewesen sein, um Alles abzumachen: und wer sollte am Ende die noch zu lesen begehren? Ich stehe jedoch Jedem, der sich ernstlich für die Sache interessirt, zu weitern Nachweisungen gern privatim zu Diensten.

Es handelt sich also darum, dem Leser Proben vorzulegen, die dann führen, den schriftstellerischen Unfug des Hrn. v. Z. in seiner vollen Blosse darzustellen. Da sich dieser Unfug hauptsächlich in zweifacher Hinsicht geltend gemacht, nämlich sowohl an den Melodien, wie auch an den Texten; so möge hier zunächst von jenen (den Melodien) und weiter unten dann von den Texten die Rede sein.

Die Fälschungen der Melodien haben 1) ihren Grund darin, dass Hr. v. Z. es nicht verstanden, sie in ihrem richtigen Takt zu notiren.

Das allgemein bekannte Studentenlied: „Alles schweige,“ etc. (Theil II, S. 306.) z. B. notirte er so: (s. Notenbeilage, No. I, a, woselbst unter b. die richtige Lesart zu finden.)

Sehr lehrreich in dieser Beziehung ist auch noch folgendes Beispiel: (s. Notenbeilage No. II, a. u. b.)

Nicht minder übel zugerichtet sind die auf der Beilage unter No. III. u. IV. verzeichneten Stücke.

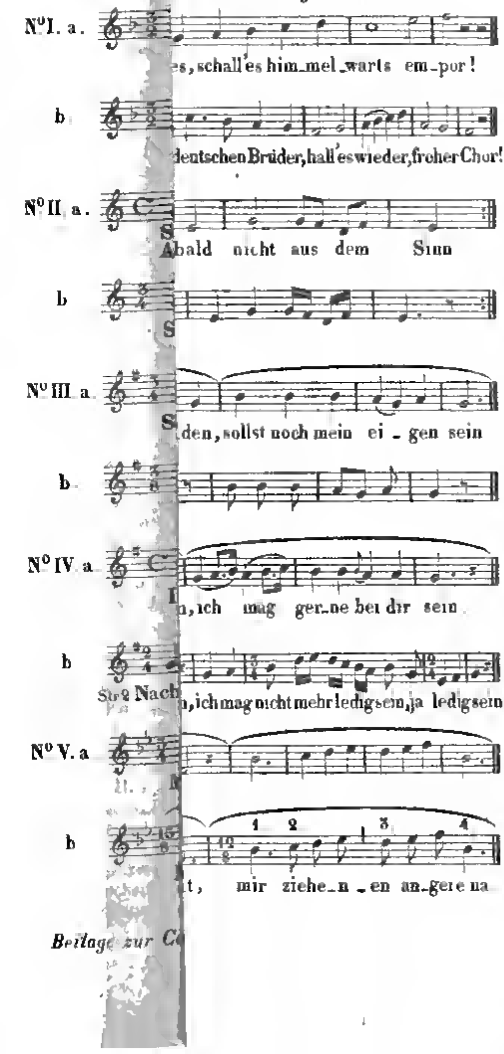
Weitere Belege hierzu bieten folgende Stücke: S. 215 (vergl. Erk, B. III, H. 1, No. 48.), S. 407 (wiederum $^2/_4$, statt $^3/_8$ Takt, notirt), S. 484, 508, 597, 318 (s. Erk, B. II., H. 6, Nr. 45.) u. s. w.

Dass sich diesem sehr confusen Taktsystem des Hrn. v. Z. nicht Alles fügen will und kann, liegt auf der Hand; er nimmt desshalb auch gar keinen Anstand, Melodien, die in andern Sammlungen längst gut notirt gestanden, nach

---

*) Auf den ersten, von Kretzschmer edirten Theil werde ich in dieser Recension wenig oder gar keine Rücksicht nehmen. Vielleicht bietet sich später einmal die Gelegenheit, auch darauf näher eingehen zu können.

*Bei v Zuccalmaglio*, S 306



seinem Geschmack umzuändern. S. 425 z. B. ist das in rhythmischer Hinsicht so sehr lehrreiche und in seiner Art gewiss als einzig dastehende Beispiel aus dem $^{15}/_{8}$ und $^{12}/_{8}$-Takt auf folgende Weise verbalhornt worden: (s. Notenbeilage, Nr. V, a).

Es ist dieses Lied sowohl dem Texte, wie der Melodie nach aus der bekannten „Sammlung Schweizer Kuhreihen und Volkslieder" 3. Aufl. Bern, 1818. (S. 51) entlehnt. Für diese Entlehnung ist Hr. v. Z. hinterher so dankbar, ausser der natürlichen Heimath des Liedes, der Schweiz, auch noch das „Elsass" zu nennen; denn sein gewöhnlicher Beisatz, den er sich für derartige Melodien ausgesonnen, heisst: „Im Elsass (!) und in der Schweiz"; und diesen Unsinn sollen nun die Leser als Wahrheit hinnehmen!

Aus verstehender Melodie Nr. V. a. ist ferner zu ersehen, dass Hr. v. Z. von dem Unterschiede des $^{3}/_{4}$-Takts vom $^{3}/_{8}$-Takt ganz und gar nichts zu wissen scheint, wie denn überhaupt die Theorie der Musik eine von seinen schwachen Seiten ist. Einen weitern Beleg zur Begründung dieser meiner Vermuthung bietet das Lied S. 440. Den 2. Theil, von Takt 7 an, hatten die Herren F. Ziska und J. M. Schottky in ihrer vortrefflichen Sammlung „österreichischer Volkslieder. Pesth, 1819." — (S. 89.) — ganz richtig im $^{3}/_{8}$Takt notirt, und nichts destoweniger hat es Hr. v. Z. für gut befunden, das ganze Lied im $^{3}/_{4}$-Takt zu geben!

Folgende Beispiele, worin es sich um ähnliche Schnitzer handelt, möge der Leser im Werke selbst nachschlagen und seiner Beurtheilung unterwerfen: S. 39, 41 (s. Erk, B. I, H. 3, Nr. 9.), S. 107 (s. Erk, B. I, H. 2, Nr. 37.), S. 199 (s. Erk, B. II, H. 3, Nr. 14.), S. 320 (Trauer um den Verlust des Geliebten, auf einen Walzer zu singen! Vergl. Erk, B. I, H. 2, Nr. 9).

Ebenso, wie Hr. v. Z. den 2theiligen Takt vom 3theiligen nicht gehörig unterscheiden kann, so geht's ihm auch 2) mit Dur und Moll: das Volk singt seine Melodie in Dur vor, und Hr. v. Z. zeichnet uns dieselbe frischweg in Moll auf! Der Himmel mag wissen, wie viel uns auf diese Weise durch Hrn. v. Z. „erschlossen" sein mag!

Das auffallendste Beispiel dieser Art, worauf ich später zurückkommen werde, findet sich vor in der „Liederhalle" H. I, Nr. 4.

Ein zweites Beispiel bringt S. 676 des 2. Theils. In der Ueberschrift ist zu lesen: „Aus der Mark (!) wie in ganz Norddeutschland." Es wäre in der That interessant, von

Hrn. v. Z. zu erfahren, wo in der Mark er seine Moll-Melodie gehört? denn in der Mark singt alle Welt diese Melodie aus Dur und nicht aus Moll, wie ich nöthigenfalls aus einigen 30 Lesarten, die in den verschiedensten Gegenden der Mark aufgenommen worden, beweisen könnte. (Vergleiche übrigens Erk's Samml. B. I, H. 2, Nr. 17.)

Weitere Beispiele finden sich: S. 109. (Jedenfalls Dur), S. 321. (Die ächte Durmelodie, und zwar ebenfalls vom Niederrhein, bei Erk, B. I, H. 4, Nr. 53.), S. 327 (ein Mischmasch von Dur und Moll, nebst ganz unstatthafter tonischer Haltung, namentlich gegen das Ende hin, — es sollte *G-dur* notirt sein), S. 454, 62, 54 (s. Erk, B. I, H. 2, Nr. 53), S. 357 (s. Erk, B. I, H. 2, Nr. 35) u. s. w.

Zweifelhafte Stücke sind z. B. folgende: S. 233 (s. Erk, B. II, H. I, Nr. 20), S. 461 und viele andere.

Von dieser sehr übeln Notirungsweise des Hrn. v. Z. scheint es auch zu kommen, dass wir in dessen Sammlung sowohl, wie auch in der Kretzschmer'schen, an der Hr. v. Z. Mitarbeiter gewesen, verhältnissmässig viel zu viel Moll Melodien und zu wenig Dur-Melodien begegnen. Um nur ein Beispiel anzuführen unter der grossen Anzahl von beinahe 4000 Volksmelodien, bis zu welcher meine handschriftliche Sammlung bis jetzt angewachsen ist, habe ich, die verschiedenen Lesarten zu ein- und derselben Melodie mit eingerechnet, kaum einige 30 bis 36 ächte Moll-Melodien aufzuweisen, und schlagen demnach alle übrigen Melodieen in das Gebiet von Dur ein. Dieser Bemerkung muss ich hinzusetzen, dass mein Volksliederschatz nicht etwa blos aus Einer oder wenigen, sondern im Gegentheil aus sehr vielen Gegenden Deutschlands zusammengetragen worden. Aus diesen 4000 Melodien liesse sich demnach wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das Resultat ziehen: dass das deutsche Volk 1) eine Moll überhaupt nur wenig, und eine Dur vorzugsweise zu singen pflegt, und dass 2) mit den vielen Moll-Melodien in der Kretschmer'schen Sammlung, Th. I u. II, es sich so ganz richtig wohl nicht verhalten mag. Es gehört nur leider zu viel Melodienvorrath dazu, um den Melodienverfälschungen des Herrn K. und v. Z. überall so recht eigentlich auf die Spur zu kommen; aber die Hoffnung, diese Aufgabe dereinst noch einmal besser, als für den Augenblick, lösen zu können, habe ich noch immer nicht aufgegeben.

Eine weitere musikalische Schwäche des H. v. Z. besteht 3) darin, dass er über die einfachsten Modulationsgesetze

der deutschen Volksmelodien auch nicht eine Idee von Wiesen erlangt hat. Wer ein solches dickleibiges Buch, wie das vorliegende, je wer soger noch mehr, als den hierin niedergelegten Stoff vor Augen gehabt hat, von dem sollte man billig doch wohl annehmen können, dass er sich über die Modulation eine Regel abstrahirt — wenn auch nur „abgeschlossen" habe. Aber mit Nichten! Hier mögen von den vielen Beispielen, die vom Gegentheile zeugen, nur einige wenige angeführt werden: S. 142 mit folgendem Anfang: *d | f fis | g (g-moll!)*, — S. 445 (*d | eis fis c a* | etc.), S. 96 (5 mal *b* als Anfangston gesetzt!), S. 62, Takt 8: *| gis f e | (a-moll.)*, S. 22, (Takt 8), S. 159 (Takt 2 und überhaupt die ganze Mel.) —

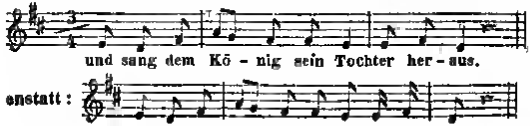
Zweifelhaft sind mir folgende Stücke: S. 60, 81, 145, 109 (Takt 6.) u. s. w.

Dieser Verkennung der einfachsten Modulationsgesetze des deutschen Volksliedes ist es auch wohl zuzuschreiben, dass H. v. Z. die ächten Volksmelodien von den unächten gar nicht einmal zu unterscheiden vermag. Man sehe z. B. S. 659 (unächt, besonders Takt 4), S. 93, 380; ferner S. 469. Die letztere Melodie ist von J. F. Reichardt componirt und wurde zum ersten Male gedruckt im „Kleinen feinen Almenach". (Berlin, 1777, 78.); sie ist vom Volk eigentlich nie gesungen worden, und Hrn. v. Z's Ueberschrift „Aus Norddeutschland" verräth wenig Einsicht und Geist. Wer sich übrigens für das dahin einschlegende Sündenregister über die Kretzschmer'sche Sammlung noch weiter interessiren sollte, beliebe B. II, H. 3, S. 15 meiner Volksliedersammlung nachzuschlagen, wo ich noch andere vier und dreissig, theils von J. F. Reichardt, theils von F. Nicolai (dem Herausgeber des „feinen Almenachs") nachgewiesen.

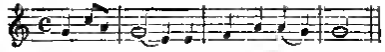
Eine grosse Ungeschicklichkeit verräth uns H. v. Z. auch noch

4) in der taktischen Aufzeichnung der Cadenzen; er verwechselt in der Regel die schwere Zeit des Taktes mit der leichten und umgekehrt. Von dieser Art von Verstössen ist im ganzen Werke die Zahl Legion! Beispiele:

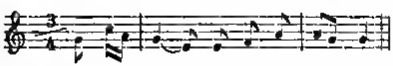
Auf S. 39 hat Hr. v. Z. so notirt:



Ebenso S. 330:

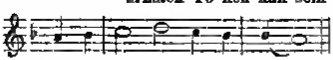



statt:



und S. 306:

statt:



5) Auch im **Unterlegen** von Melodien zu Texten, wozu dieselben ursprünglich gar nicht gehören, hat sich Hr. v. Z. einen über alle Begriffe hinausgehenden Leichtsinn zu Schulden kommen lassen. Daher kommt es denn auch, dass in dieser Sammlung manche Melodie zu dem unterlegten Texte passt „wie eine Faust auf's Auge." In dieser Hinsicht sollte es mir nicht schwer fallen, hier ein ganzes Schock von Verstössen aufzuzeichnen, wenn's nur der Mühe lohnte. Einstweilen mag es mit Anführung der folgenden Beispiele sein Bewenden haben:

S. 494, 13 (s. Erk, B. I, H. I, Nr. 42), 486, 295, 503, 279, 285, 275, 282, 299, 459, 318 (Erk, B. II, H. 6, Nr. 45), 91, 256, 257 und 207, (Erk, B. II, H. 5, Nr. 77.).

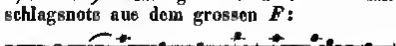
6) Endlich will ich dem Leser noch eine Reihe von Melodien vorführen, welche durch Hrn. v. Zs. musikalische Ungeschicklichkeit in Grund und Boden hinein **verdorben** worden:

S. 22 (s. Erk, B. I, H. 1, Nr. 49), 154 (Takt 9 und 10), 320, (Erk, B. I, H. 2, Nr. 9), 205. (Takt 4), 285. (besonders lehrreich!), 370, 321, 318 und 358.

In dieselbe Categorie gehören denn auch die auf S. 247 — 257 und S. 496 mitgetheilten protestantischeen Choralmelodien, wovon kaum Eine in irgend verlässiger Lesart — von der **Originallesart** kann hier leider gar keine Rede sein — mitgetheilt worden. S. 279 steht sogar ein bekanntes Claviervariationen-Thema von G. F. Händel als **Volksweise** entgeführt!

Neben dieser mehr als zu freien und leichtfertigen Ummodlung bekannter Melodien muss es einem im Gegentheil wiederum befremdend vorkommen, bei Hrn. v. Zs. Arbeit auf Melodien zu stossen, die ein sklavisches Festhalten an früheren Liederdrucken beurkunden. Ein einziges Beispiel

wird hinreichen, dieses klar zu machen. Vor Jahr und Tagen setzte ein Berlinischer Musikar das beliebte Ammenliedchen „Bukko (Bukóken) von Halberstadt“ (s. Erk, B. I, H. 6, Nr. 62) 4stimmig und zwar im Baes mit folgender Vorschlagsnote aue dem grossen *F*:



Bu - - kó-ken van Hal-ber-stadt, etc.

(Dem Leser wird es nicht schwer fallen, aus diesem sehr sonderbaren Anfang den etwas pikanten Kuhstalltón herauszuhören.) Diese Notirung sollte aber nichts mehr und nichts weniger zu bedeuten haben, als ein Mittel abzugeben, um die Erinnerung an einen Witz festzuhalten, der sich davon herschreibt, dass einer von den Basssängern aus dem Chor des genannten Meisters unter dem Worte Bukóhken (das Diminutiv von Bukko, d. h. Burchart, welcher vor vielen Jahrhunderten Bischof zu Halberstadt und ein besonderer Freund der Kinder gewesen, wesshalb die Ammen Gelegenheit nahmen, seiner in ihrem Liede zu gedenken) sich wirklich ein Buh-Kuhchen vorgestellt und demgemäss gesungen hatte. Und was that nun Hr. v. Z.? S. 675 liefert den Beweis, dass er den vorstehend auseinandergesetzten Unsinn für werth gehalten, in sein sogenanntes „klassisches“ Nationalwerk einzutragen, nur mit dem geringen Unterschiede, dass bei ihm, statt der vorschlagenden Duodezime, die untere Octave gesetzt ist. Es ist uns also zum wenigsten die Erinnerung, wann auch nicht an eine Kuh, so doch an ein Buh-Kühchen geblieben!

---

Ich wende mich nun zum zweiten Hauptheil meines Nachweises über Liederverunstaltungen, nämlich zu den Gedichten in der Sammlung. Dieser Theil gibt uns sehr nachdrückliche Proben an die Hand, um Hrn. v. Z's Bestrebungen in ihr wahres Licht zu setzen.

Aus den nachstehend vermerkten Beispielen wird der Leser zugleich ersehen, dass Hr. v. Z. unter dem schönen Namen Volk in der Regel nur sich selbst, und sonst Niemanden auf Gottes Erdboden gemeint hat.

Sonach wäre also ein Volkslied für ihn nichts andera, als ein solches, welches er allein gemacht und gesungen und, ausser ihm, auch nicht Ein Menschenkind für das einzige anerkannt und gesungen hat. In diesem Punkte sei-

ner Thätigkeit offenbart H. v. Z. überhaupt ein so grosses Maass von Selbstgefälligkeit und Selbstüberschätzung, dass man ihn hier nur mit jenem Potentaten vergleichen möchte, der da sagte: „L'état, c'est moi.“

Doch zur Sache! Sprechen wir

1) von den Liedern, welche Hr. v. Z. neu gedichtet, und wovon das Volk eigentlich ganz und gar nichts weiss. Eins der schöneten Proben dieser Art bietet das Lied S. 285, wo auf die ganz verunstaltete Mel. des bekannten „Deesauer Marsches“ folgender Text (ich setze nur die 1. Strophe her) zu singen ist:

Der König fasste den Beschluss, sein Rath hat's lang bedacht,
Verglichen ist's mit allen Rechten;
Man hat es unvertrauet uns, hat uns damit bedacht
Und hat sich nicht vertraut den Schlechten!
Die Sache ist genehm (!) und gut, drum, Brüder, dran behend,
Wir führen sie wohl an ein fröhlich End! u. s. w

Ist das nicht unübertrefflicher Volkston? Recht erbaulich mues sich nach dieser Melodie auch noch folgende 4. Str. eusnehmen:

„Der gute Gott, obn' dessen Will' kein Blatt vom
Baume fällt.“ u. s. w.

Es wäre Schade, wenn sich die Sänger bei dieser Phrase dermassen aus der Faseung bringen liesen, um auch nur im Entferntesten der Erinnernng an den bekannten „teuflischen“ Urtext:

„So leben wir, :,:
So leb'n wir alle Tage
In der allerschöosten Saufkompagnie! etc.“

Raum zu geben.

Als zweite Probe von derselben Art mag das Lied S. 295 stehen, von dem auch nicht Eine Zeile als ächt gelten kann. Die 1. Strophe möge hier eine Stelle finden:

„Verlassen, verlassen hab' ich den Heimath-Ort,
Und ziehe zum Kriege nun mit den Brüdern fort;
Wir ziehen hin durch Land und Stadt,
Wir tragen unsers Königs Wadd, (!)
Und singen hin und wieder (!)
Uns Lieder.“ (!)

Devon lautet nun der Originaltext eo:

:,: „Der, der, der und der,
Der Abschied fällt mir schwar. :,:
Doch fällt mir dieser Trost noch bei,
Ich kann nicht allzeit bei dir sein.
Ich will mein Glück probiren,
Marschiran.“ (Vergl. Erk, B. I, H. 2, Nr. 66.)

Auf S. 275, 282, 279, 302, 494, 503, 642, 647 u. s. w.

die Fortsetzung von derartigen **neuern**, d. h. unächten Dichtungen.

Ich komme 2) auf ein sehr amüsantes Capitel, nämlich auf die Besprechung einer von Hrn. v. Z's Lieblingsbeschäftigungen, welche darin besteht, unsers deutschen Volkslieder mit den sogenannten **Kehrreimen***) zu versehen.

Dem Leser wird diese Sorte von Unfug am besten verdeutlicht werden, wenn ich ihm hier einige von den Fabricaten des Hrn. v. Z. mit dem **eigentlichen**, d. h. unverfälschten Text zusammenstelle.

z. B. S. 370: (Verfälscht.)

Vorsänger: „Ich ging in einer,
Alle: Gebt wohl acht!
Vorsänger: Ich ging in einer,
Alle: Hübsch fein sacht!
Vorsänger: Ich ging in einer Nacht!
„ : Die Nacht, sie war so finster;
Alle: Hat man bedacht,
Was die Liebe macht?
Vorsänger: Dass man kein Sternlein sah;
Alle: Dass man kein Sternlein sah.“

(Unverfälscht.)

„Ich ging mal bei der Nacht,
Die Nacht die war so finster, —
Schwarzbraunes Mädelein! — **)
Dass man kein'n Stern (Stich) mehr sah (sach).“
(s. Erk, B. II, H. 2, Nr. 43 — 45.)

Der weitere Text bei Hrn. v. Z., **ohne** die Kehrreime, ist wider Erwarten noch ziemlich rein gehalten; nur die Worte: „Er seufzte nochmals sehr“ vermögen ihren wahren Verfasser nicht zu verläugnen. — Dass aber von der ächten Volksmelodie wenig oder nichts geblieben, wird der Leser schon aus vorstehendem Texte abnehmen können; sie kommt aber eben nur aus dem Kopfe des Hrn. v. Z., der bekanntlich am Niederrhein zu Hause ist, weshalb denn auch die Melodie mit Recht die sehr passende Ueberschrift „Vom Niederrhein“ führt.

*) „Die Unächtheit dieser Waare muss jedem in die Augen springen, und wenn er auch nur eine sehr oberflächliche Kenntniss von deutscher Volksdichtung hat“ — Hr. Hoffmann von Fallersleben in seiner werthvollen Samml. schlesischer Volkslieder.“ S. 7.

**) In Erk's Volksl. B. I, H. 5, Nr. 34, findet sich auch noch eine andere Lesart mit folg. Kehrreim: „Schaellede bellede juck juck juck!“ — Vergl. auch das „Ambraser Liederbuch, vom J. 1582.“ (Stuttgart, 1845.) S. 377.

Aehnliche Kehrreime können nachgesehen werden auf folg. Seiten: 9, 29, 34, 45, 48, 62 29, 79, 93, 164, 178, 192, 217, 503, 687 u. s. w.

Grösstentheils sind dieselben von so sinn- und gehaltloser Art, dass sie schon dieses Umstandes wegen als unächt zurückgewiesen werden mussen.

z. B. S. 503: „Welch feiner Gesang,
Im Garten ist mir nicht bang!“
S. 192: „Die Weiden rauschen.“
S. 29: „Wie Rosen und Lilien bluhn!“
S. 30: „Komm, o komm, mein Herz ist schwer!“
S. 9: „Schön ist der Sommer!“ (Welche Stelle von so grosser Wichtigkeit sein muss, dass sie in ein und demselben Liede nur 52 Mal vorkommt!)
S. 34: „Zur Maienzeit
Das Herz erfreut,
Von dannen das Winterkleid.“
S. 45: „So schweige nun von deinem Glück!“
S. 48: „Gelobt sei Gott der Herr in alle Ewigkeit!“
S. 62: „Zweifle nicht, mein Schatz, mein Kind!“
(s. Erk, B. I, H. 6, Nr. 2.) u. s. w.

3) Ist Hrn. v. Z. auch die Kunst eigen, ächte Volkstexte auf jede beliebige Weise umzumodeln, und Gebilde entstehen zu lassen, die vom deutschen Volke eigentlich nie als die seinigen erkannt worden. Hier einige Beispiele, deren Zahl leicht verzwanzigfacht werden könnte, wenn's Noth thäte: S. 91, 156, 351, 460, 640 u. s. w.

Von letzterem Liede (S. 640) lautet der ächte Text eigentlich so:

„Es war einmal ein Graf von Fulken-Fulkenstein,
Trinket aus, schenket ein,
Halber Bier, halber Wein,
Halber Wein, halber Rum,
Heideldi, heidelduin!
Ei, so krieg die Schockschwernoth!
Schlag ihn todt, Patriot,
Mit der Krücke In's Genicke,
Den Cujon, Napoleon!“

Oder auch so:

„Bonaparte, der Cujon,
Hat verdient den Schinderslohn
So reiten die Uhanen,
So springen die Jager!
Folget dem Herrn von Braunschweige nach,
Der für uns hat gewonnen diese Schlacht.
Schlag ihn todt, Patriot!
Bonaparte, der Cujon,
Hat verdient den Schinderslohn!“ u. s. w.

und wie die vielfachen Variationen dieses auf ein älteres Soldatenlied sich stützenden und nur den neuern Zeitverhältnissen (1812—15) angepassten Gedichts noch sonst heissen mögen. (Vergl. Bl. f. lit Unterh. Leipz. 1847. Nr. 15, S. 60.)

Aus diesen beiden Lesarten hat nun Hr. v. Z. folgendes Fabrikat entstehen lassen:

1. „Franzosen alle zieht nur frisch über unsern Rhein,
   Wir Burschen (!) wir weisen euch schon heim!
   Trinket aus, schenket ein, Bringet Bier, bringet Wein,
   Und mit Klang, mit Gesang geht's das Feld (!) nun entlang!
   Schlag ihn todt, Patriot, mit der Krucke in's Genicke,
   Den Cujon Napoleon! El so krieg die Schockschwernoth!
2. Wir Preussen haben begonnen diesen Tanz,
   Nachziehen die andern mit Kaiser Franz! etc.
3. Wir schlugen sie über den deutschen Rhein,
   Und ziehen bis ferne nach Paris hinein!
4. Wir ziehen und schlagen und stehen nimmer still,
   So lang uns Vater Blucher nur führen will.

Dass dies Lied sicher nicht aus der Zeit ist, von der es spricht, auch wohl von keinem Preussen über den Rhein geführt worden, dafür burgt uns schon seine v. Zuccalmaglio'sche Haltung; es ist ein Spätling, etwa aus den Jahren 1830—40. Im Vorwort zur „Liederhalle" gibt uns Hr. v. Z. ja selbst die wohl zu beachtende Andeutung an die Hand, „dass er erst seit zwanzig Jahren Volkslieder sammle", und dürfen wir derselben mit Wahrscheinlichkeit hinzusetzen, dass er vor dem Jahre 1816 wohl noch kein solches patriotisches Lied, wie das in Rede stehende, gedichtet haben könne; denn, wenn mir recht über sein (des Hr. v. Z's.) Alter berichtet worden, so war er in den Jahren 1813, 14 und 15 wohl nicht über 13, 14 oder 15 Jahre alt: und überdies 1846 minus 20 macht ja nur erst 1826! Damals also (nämlich im J. 1826) war der „Cujon" Napoleon nicht mehr am Leben; sonst hätte letzterer den Hr. v. Z., zum Dank für seine franzosenfresserische Spätlingspoesie, schon leicht etwas „wiedercoujonren" können.

Ein nicht minder interessantes Beispiel, das gleichfalls von dem bewussten „Niederrhein" gekommen, findet sich vor S. 336. Einem Liebhaber, der in der Sommernacht vor's Fenster seiner Geliebten tritt, anklopft, und dringend Einlassung begehrt, will, laut Str. 3, das Herz „erfrieren." (!) Mich wundert dabei nur noch dies, dass die feine, zierliche und ganz an die Sommernachtsstimmung erinnernde Melodie nicht auch noch verfälscht worden und nicht etwa

in dem von Hrn. v. Z. so sehr geliebten Moll gegeben ist. (Vergl. übrigens Erk's Samml. 4stimmiger Volksl. H. 2, Nr. 76.)

Den Sinn oder vielmehr Unsinn der übrigen oben angezogenen Beispiele wird sich der Leser am besten vergegenwärtigen können, wenn er die betreffenden Lieder in zuverlässigen Sammlungen, z. B. in der von Hoffmann v. F., von Wyss etc., nachschlagen will, und diese Lesarten mit jenen des Hrn. v. Z. vergleicht.

Zu den genannten Verunstaltungen sind 4) auch noch zu rechnen die unzähligen Nummern, welche Hr. v. Z. aus den sehr guten Sammlungen von Schottky und Ziska, von Kuhn und Wyss, sodann aus der zu Prag im J. 1825 herausgekommenen deutsch-böhmischer Volkslieder und aus vielen andern, zum Theil sehr zerstreut liegenden Drucken entnommen. So z. B hat er die Stücke, welche ursprünglich in den einzelnen deutschen Dialekten sich gedruckt vorfanden, so ganz ohne Weiteres und dazu oft noch sehr ungeschickt in's Hochdeutsche übertragen, nicht bedenkend, dass durch derartige Uebertragung ein Lied in der Regel aus seinem natürlichen Gefüge gebracht werden kann. Diese so übertragenen Lieder erscheinen daher in ihrem Ausdruck fast durchgängig mehr oder weniger geschraubt und kommen einem vor wie Uebersetzungen aus einer fremden Sprache. Es ist doch die so sehr einfache und höchst natürlich gehaltene Ausdrucksweise, welche uns das Volkslied so lieb und werth macht; und diese soll nun hier mit Einemmale zu Grunde gerichtet werden! Ein einziges Beispiel möge zur Verdeutlichung dieser Bemerkungen dienen:

Das Lied S. 657 hat Hr. v. Z. also geändert:

„Ach, mein Hennchen, bi bi bi!
Meld du dich!
Ach, mein Hennlein, bi bi bi!
Saht ihr nit mein Heanlein laufen?
Möcht mir gleich die Haar ausraufen.
Ach, mein Henachen," etc. (wie oben.)

Bei Ziske und Schottky (S. 10) aber hiess desselbe ursprünglich so:

„Ai, main Henderl, bi bi bi!
Möld du dih,
Ai, main Henderl, bi bi bi!
Hast nid g'seg'n main Henderl lauf'n?
Ih mecht ma de Hoar ausraaf'n!
Ai, main Henderl," etc.

Solcher Zusammenstellungen muss man sich recht viele

machen, um der Unnatur dieser Uebertreibungen so recht auf die Spur zu kommen.

Was aber weiter uns diese v. Zuccalmaglio'schen Uebertreibungen so unerquicklich macht, ist der Unverstand, womit dieselben bewerkstelligt worden. Vieles in den mundartlichen Ausdrücken hat Hr. v. Z. völlig missverstanden. In dem Liede des „Kohlenbauerkneben" (!), S. 539, hat er z. B. den Satz:

„Kaufft'a Kohl'n, kaufft'a Kohl'n
Sägschatn (d. h. Sägespäne) ain!"

so wiedergegeben:

„Kaft'a Kohln, kaft's Kohln,
Sag: schat'n ain!"

Unter dem „Sag" hat er sich also wohl ein gewöhnliches sage, und unter dem „schat'n" wahrscheinlich das Wort schaden oder sonst etwas Unsinniges gedacht!

Es muss bemerkt werden, dass hierbei kein Druckfehler anzunehmen ist; denn in Str. 2 kehrt derselbe Unverstand wieder.

Aehnliche Ungehörigkeiten etc. s. S. 609, 613, 490, 440, 439; womit zu vergleichen bei Zieke (1. Aufl.); S. 158, 161, 231, 89, 105.

Desgleichen S. 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 273, 294, 345; womit zu vergleichen der Original-Abdruck in der deutsch-böhm. Volksliedersammlung („*Ceské národnj Pjsné*") Prag, 1825.

So weit meine Ausstellungen in Bezug auf den Text.

(Fortsetzung folgt nach im folgenden Heft.)

---

***Drei Gesänge für 3 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Lachner, k. B. Kapellmeister. Op. 77. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 30 kr.***

Seit einer Reihe von Jahren hat die Richtung der musikalischen Unterhaltungen in geselligen Kreisen die Thätigkeit unserer besten Künstler in Anspruch genommen. Das Gesangquartett für Männerstimmen reichte nicht mehr für das Bedürfniss aus, weshalb die Compositionen weltlicher Texte für gemischten Chor in Aufnahme kamen. Aber auch

hiermit ist dem Verlangen mancher geselliger Vereine nach leicht ausführbaren mehrstimmigen Gesängen noch nicht ganz genügt worden; denn weil es häufig dem Zufall überlassen bleibt, so finden sich auch nicht immer die nöthigen Stimmen beisammen zur Ausführung eines Männerquartetts oder des gemischten Chors. Bei der allgemeinen Theilnahme an gesellschaftlichen mus. Unterhaltungen ist daher eine dritte Art mehrstimmiger Gesänge Bedurfniss geworden, der Gesang für nur weibliche Stimmen. Unter diesen Umständen ist daher das vorliegende Werkchen eine zeitgemässe Erscheinung, welche aus der Feder des geschätzten Meisters Franz Lachner auch willkommen geheissen wird. Die gut gewählten Texte von Hoffmann von Fallersleben, 1) Frühling und Liebe; 2) Morgenlied; 3) Laetare: die Sterne sind erblichen, — sind melodisch und harmonisch angenehm und interessant behandelt, wobei die Ausführung des Gesanges und der Begleitung mehr auf geschmackvollen Vortrag als auf Ueberwindung von Schwierigkeiten in der Intonation Anspruch macht. Neben den bekannten in der oben genannten Handlung erschienenen *Trois Choeurs religieux*, für 3 und 4 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Rossini*) werden diese 3 Gesänge allenthalben, wo sich Gelegenheit zu ihrer Ausführung bietet, gerne entgegen genommen werden. *H. A.*

---

***Dix Etudes brillantes pour le Violon avec acc. d'un 2 Violon par Delphin Alard. Op. 16. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 3 fl.***

Die Benennung „Etudes" ist bereits so oft missbraucht worden, dass man, wenn es darauf ankommt, eigentliche Uebungen zu finden, kaum mehr den Muth hat, ein so betiteltes Werk noch näher anzusehen. Um so grösser aber ist die Ueberraschung, wenn man wirkliche Uebungen findet, die zugleich als solche von dem Pariser Conservatorium, der eigentlichen Pflanzschule des Violinspiels, anerkannt und eingeführt sind. Diese auf dem Titel beigefügte Bemerkung überhebt Ref. aller weiteren Anpreisung, verpflichtet ihn aber, sie seinen deutschen Landsleuten zu empfehlen und besonders diejenigen Leser darauf aufmerksam zu machen, denen es darauf ankommt, ihren bereits zu ei-

*) Ausführlich besprochen, Bd. 24 der Cäcilia, S. 229 u. ff.

nur ziemlichen Höhe technischer Fertigkeit vorgeschrittenen Schülern Sachen vorzulegen, an denen sie sich in mehrfacher Weise ausbilden können, da der Verfasser nicht einzig und allein auf Uebungen der Finger und des Bogens in moderner Weise, sondern auch auf gesunden und geschmackvollen Vortrag sowohl einer einfachen als einer verzierten Cantilene sein Augenmerk gerichtet hat.

Die äussere elegante Ausstattung ist dem Preise angemessen.

*R.*

---

***25 Leçons de chant pour deux voix de femmes, composées de 15 Leçons faciles et progressives, suivies de 10 petits Duos avec accomp. de Piano par J. Concone. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 4 fl. 30 kr.***

Der fleissige Gesangmeister, dem wir nebst vielen andern Sachen, die seit kurzer Zeit erst erschienenen, aber doch schon sehr verbreiteten *40 Leçons nouvelles de Chant pour voix de Basse ou Baryton* (Mainz, bei B. Schott) verdanken, bietet in dem vorliegenden Werke eine Sammlung meistens wirkungsreich gehaltener und zweckmässiger Uebungen für zwei ihrem Umfange nach gleiche Mezzo-Soprane. Nach der Absicht des Verfassers sollen die Ausführenden in der Wahl der Ober- und Unterstimme abwechseln.

Welchen Unterschied Herr Concone zwischen den ersten *15 Leçons* und den hierauf folgenden *10 petits Duos* im Sinne hat, leuchtet nicht deutlich hervor, da die letzteren, welche, wie jene, auch ohne Textunterlage sind, sich nicht in der Factur, sondern höchstens nur durch ihre Ueberschriften *„Confidences, soirées d'automne“* u. s. w. unterscheiden. — Was die Factur in's Besondere und hauptsächlich mit Rücksicht auf Uebungen betrifft, so muss bemerkt werden, dass statt vieler Parallelgänge der Stimmen hier und dort eine canonische Behandlung derselben vorzuziehen gewesen wäre, welche letztere, jedoch nicht durchaus vermisst wird und häufig von einer gewandten und geschmackvollen Schreibart des Verfassers zeugt.

Nicht um einen Vergleich mit älteren Werken zu veranlassen, sondern vielmehr um schon theilweise ganz verschollene Meisterwerke wieder aus der Vergessenheit her-

vorzuziehen, die eben in unserer Zeit wieder mit allem Recht einen Platz einnehmen könnten und sollten, machen wir hier auf die Duetten eines Clori, Ceropello, Steffoni Buononcini, Perez, Durante, Scarlotti aufmerksam. Eine geschickte Auswahl aus den Duetten der genannten und anderer italienischer Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts dürfte vielleicht ein zweckmässiges Unternehmen sein.

*W.*

---

# Zwiefache.

## 12

der schönsten alten

## Oberpfalzer Bauern-Tänze

(National-Melodien).

Zum ersten Male herausgegeben und für das Pianoforte eingerichtet

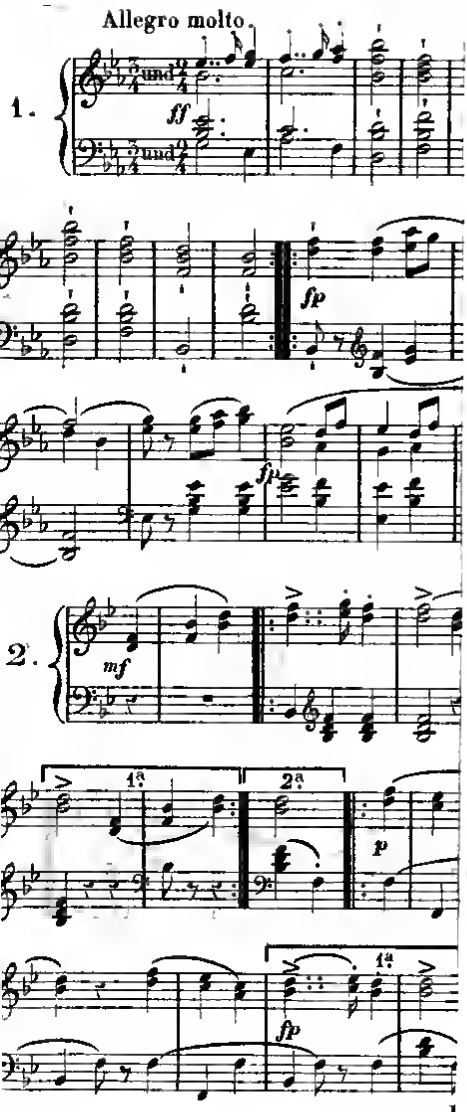
von

KONRAD MAX KUNZ.

---

Bemerkung zur musikalischen Beilage.

Während die neueste Zeit eine ungemein rührige Thätigkeit entwickelt hat in Sammlung und Herausgabe von Volksmelodieen und Volksliedern aus aller Herren Länder, klingen seit alter Zeit im südlichen Deutschland die vorliegenden Tanzmelodieen eben so lustig und originell als unbeachtet fort, wenig gekannt von den grösseren Städten, wo sie längst der „Civilisation" weichen mussten, eine Unschicklichkeit für die „Gebildeten" in den Städtchen, und so hauptsächlich nur noch auf Dörfern eine Lust für die Bauern. Vor diesen, auf ihren Hochzeiten und Kirchweihfesten, hat sie der Herausgeber oft als Knabe mitgegeigt, später als fidler Student auch mitgetanzt. Noten gab es keine für diese närrischen Dinger. Musikanten und Tänzer lernen sie eben durch Tradition. Die ältesten Leute sprechen von ih-


Allegro molto.
1.
ff
fp
fp
2.
mf
1a
2a
p
fp
3.
4.
5.

nen als einer Sache, welche sie in ihrer Jugend als etwas von jeher Bestehendes vorgefunden, von deren Ursprung sich gar keine Kunde erhalten. Offenbar fällt ihre Entstehung in die Zeit vor Erfindung des Taktstriches. Ihr wechselnder Takt, durch den sie sich so auffallend von aller modernen Musik unterscheiden, zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit den deutschen Liedern des 16. Jahrhunderts. Die Melodiegestaltung der neuern Zeit ist ihnen allerdings auf- und eingeprägt; allein ihr wesentliches Merkmal, der bunte Wechsel von geradem und ungeradem Takt, reicht zurück in ferne Zeit und hat sich erhalten bis auf diesen Tag. So viel mir bekannt, tanzt man sie noch in der Oberpfalz, wo man sie Bäuerische nennt, in Altbayern, im Bayerischen Wald und in Schwaben, wo sie Zwiefache, Grad' und Ung'rade, Neubäuerische und Schweinauer heissen.

Die vorliegenden 12 wurden in der Oberpfalz gesammelt. Die Art sie zu tanzen ist toll genug. Walzen wechselt mit Drehen, und zwar bei jeder Melodie wieder anders, so dass es unmöglich ist mitzutanzen, wenn Tänzer und Tänzerin die Musik nicht genau inne haben. Das Tempo wird sehr rasch genommen*). Gewöhnlich spielt man eine Melodie 5 bis 6 mal nacheinander. Wollen die Tänzer eine andere, so pfeift oder singt einer den Anfang des gewünschten Tanzes. Viele dieser Melodieen haben nämlich auch Texte, welche sich jedoch wenig für den Druck eignen.

Ich glaube, die Frische, Keckheit, Mannigfaltigkeit und Originalität dieser Melodieen und Rhythmen wird deren Einführung in die musikalische Welt wohl hinlänglich rechtfertigen und ihnen — wenn sie richtig gespielt werden, was jedoch nicht jedem, wenn auch gutem Musiker, gleich auf das erste Mal gelingen dürfte — auch anderwärts das Interesse und den Beifall zuwenden, welchen sie bereits in engerem Kreise bei Künstlern wie Dilettanten gefunden haben.

*Konrad Max Kunz,*

Dirigent der Münchener Liedertafel.

---

*) Anmerkung. Dem $^3/_4$-Takte entspricht die Schwingung eines Fadenpendels von 15″ rheinisch, dem $^2/_4$-Takte also von beiläufig $6^1/_2$″ (oder nach Mälzels Taktmesser ist ♩. = 96, ♩ = 144, was 288 Viertelnoten auf die Minute beträgt). Hiernach ergiebt sich von selbst, dass die Viertelnoten von gleicher Dauer in beiden Taktarten zu nehmen sind.

# Ueber die „Marseillaise“ und ihren Verfasser.

Es ist wahrhaft befremdend, dass die Componisten der berühmtesten Volkslieder das übereinstimmende Schicksal zu theilen scheinen, dass man ihre Autorschaft entweder in Zweifel zieht oder ganz leugnet. Wem ist es nicht bekannt, wieviel Mühe es gekostet hat, die Composition unsers rheinischen Volksliedes „Bekränzt mit Laub“ dem alten André zu vindiciren? wie der kunstbegeisterte Anton Schmid in Wien weitläufige Abhandlungen schreiben musste, um zu zeigen, dass die Musik des österreichischen Nationalgesanges „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ wirklich von dem herrlichen Vater Haydn, und nicht etwa von dem Italiener Zingarelli herrührt (vgl. Cäcilia, Band 22, H. 87. S. 152)? wie oft die Behauptung gehört wurde, das englische Volkslied „*God save the King*“ sei von Händel componirt, bis endlich festgestellt war, dass es nach der Pulververschwörung unter Jakob I. im J. 1607 von *Ben Johnson* gedichtet, von Dr. *John Bull*, einem Angestellten bei der königl. Hofkapelle, in Musik gesetzt worden (ursprünglich mit dem Texte: „*God save Great James the King*“)? Auf ähnliche Weise scheint es auch der berühmten Marseillaise zu ergehen, indem dieselbe in neuerer Zeit wiederholt deutschen Tonsetzern zugeeignet worden ist. Da das Interesse an diesem Gesange durch die neuesten Zeitverhältnisse wieder aufs lebhafteste erwacht ist, so glauben wir, dass es den verehrten Lesern nicht unangenehm sein wird, diesen Gegenstand hier zur Sprache zu bringen, und ihnen wenigstens der Hauptsache nach das mitzutheilen, was in den letzten Blättern der *Revue et Gazette musicale de Paris* darüber ausführlich gesprochen ist. (Schade, dass der Verfasser der dortigen Artikel, der unsern Lesern durch mehrere in dieser Zeitschrift erschienene Aufsätze wohlbekannte Dr. G. Kastner, nicht selbst seine betreffenden Ansichten dem deutschen Publikum kund gaben will).

Es giebt keinen Volkstriumph, sagt Kastner, woran nicht die Marseillaise seit der ersten Stunde ihres Erscheinens Theil genommen hätte, und die Geschichte des neuen Frankreichs wird daher einstens gänzlich in die jenes berühmten

Gesanges eingeschlossen werden können. Niemals hatte ein Erzeugniss der menschlichen Phantasie einen grösseren und gesicherteren Erfolg. Diese Hymne, in wenig Stunden geschaffen, gelangte in wenigen Tagen zur Unsterblichkeit. Alle diejenigen, welche ihn zum erstenmal hörten, waren davon ergriffen wie von einer Offenbarung, und sie hatten um so weniger Mühe, ihn zu behalten, weil sie, ehe sie ihn mit der Stimme sangen, ihn schon vorher mit dem Herzen gesungen hatten. Ja, der wahrhafte Autor der Marseillaise ist das ganze Volk mit seinem Vertrauen auf die Freiheit, das Vaterland mit allen seinen Befürchtungen und Hoffnungen, mit seinem Enthusiasmus und seiner ewigen Poesie; der Compositeur war eigentlich nur der beredte Dollmetscher, der den Gefühlen, die in Aller Herzen lebten, den erhabenen Ausdruck gab. Die verbündeten Marseiller verbreiteten zuerst dieses harmonische Manifest der Freiheit in Paris, und während des Angriffs auf die Tuilerien am 10. Aug. 1792 erhielt es den Namen „Marseillaise", der ihm bis heute geblieben ist. Also mitten in dem Krachen der Gewehre, im Kugelregen und entsetzlichen Gewühle lernten die Pariser, im vollen Chore jene heroischen Strophen singen, die von da an für immer ihr Lieblingsgesang wurden. Alle übrigen patriotischen Lieder, welche die damaligen Ereignisse hervortrieben, wie „Roland zu Roncesvalles" von *Rouget de Lisle*, „der Gesang des Ausmarsches" von Méhul, „die Hymne auf die Freiheit" von Plevel, „der Gesang der Versailler" von *Giroust*, „das Erwachen des Volkes" von *Gaveaux* u. a. m., — sind beim Erscheinen der Marseillaise rasch verdunkelt worden. „Wie viele erhabene Ideen", sagt ein Schriftsteller jener Tage, „wie viele Handlungen der Selbstaufopferung hat diese heilige Hymne, die alle Franzosen singen, plötzlich hervorgerufen! Solche Kraft besassen die Gesänge des Tirtäus, welche die Spartaner zum Kampfesmuth und zum Siege begeisterten. Der Verfasser verdient den grossten Dank seines Vaterlandes. Möchten doch alle Componisten mit demselben Geiste erfüllt sein, und wir werden Schauspiele erhalten, wie sie der Republik würdig sind!" Die Theater hatten damals in der That die Aufgabe, das Feuer der patriotischen Gefühle zu erhalten; desshalb veranstalteten sie feierliche Aufführungen, bei denen fast immer die Musik eintrat, um die Freiheit, die Brüderlichkeit und den Ruhm zu preisen. Die Opera (so nannte sich damals die königl. Akademie der Musik, später mit dem Zusatz „national") gab hierzu den ersten Anstoss, indem sie gleich

nach dem Ereignisse des 10. Augusts eine Vorstellung „zum Besten der Wittwen und Waisen der an diesem Tage gefallenen tapfern Bürger" ankündigte. Bald darauf ging sie noch weiter, um dem Vortrage des patriotischen Liedes einen festlichen Glanz zu verleihen; sie liess durch Gossec und Gardel ein Gelegenheitsstück „*Offrande à la patrie*" componiren, in welchem jenes Lied effektvoll eingeführt ward. Auch zur Gründung des Conservatoriums der Musik hat die Marseillaise nicht wenig beigetragen. Die Wunder nämlich, welche sie auf der Grenze wirkte, lenkten die Aufmerksamkeit der Volksrepräsentanten darauf hin, welche Vortheile der Staat von einer Kunst ziehen könnte, die, um mit J. Chénier zu reden, Siege gewann und zugleich die Genüsse des Friedens darbot. So kam es, dass in der Sitzung vom 18. Brumaire des Jahres III (1795) der Vorschlag zur Organisation des National-Instituts der Musik durchging. Diese Anstalt wurde den 12. Thermidor desselben Jahres definitiv begründet und hatte anfangs die Verpflichtung, täglich eine bestimmte Anzahl von Musikern (es waren vorläufig 32 festgesetzt) zu stellen, die den Dienst der Nationalgarde bei dem gesetzgebenden Corps versahen. In Folge dieser Maassregel erlangte die Tonkunst die grösste von allen Ehren; sie war gewissermassen im Convent vertreten, und ward, indem die Marseillaise für sie das Wort nahm, für würdig befunden, selbst auf die wichtigsten Staatsangelegenheiten Einfluss zu üben. Es ist wirklich interessant, den Geist jener Zeiten zu beobachten. Die Berathungen der National-Versammlung, die Reden der Abgeordneten, ihre Anträge und Entwickelungen wurden oft durch Aufführung von Instrumentalmusik und durch Nationalgesänge unterbrochen, so dass die Sitzungen zuweilen Concerten glichen. Wir geben die summarische Uebersicht einiger dieser Sitzungen, nach dem Moniteur, um sowohl den Enthusiasmus anzudeuten, welchen die Marseillaise erregte, als auch die ehrenvolle Erwähnung, welche dem Verfasser derselben, *Rouget de Lisle*, zu Theil ward. „Sitzung vom 16. Messidor des J. III (1795). — „*Dussaulx* trägt eine Rede über den 14. Juli vor. — *La*„*salle*, zum Commandanten der Bewohner von Paris ernannt, „wird in die Versammlung eingeführt unter grossem Applause. „ — Das National-Institut singt die Hymne der Marseil„laise. — *Jean Debry* lädt die Versammlung ein, dem Na„tionalgeiste die Energie, die Wärme wiederzugeben, die er „in den schönen Tagen der Revolution hatte (Beifall), und „schlägt vor, das Militär-Comité einzuladen, es möge Be-

„fehl geben, dass die Marseillaise jeden Abend beim Aufzie-
„hen der Wache gespielt werde. — Beschlossen. — Man singt
„einen Chor von Voltaire, Musik von Gossek. — *Jean Debry*
„verlangt, dass der Name des *Rouget de Lisle* ehrenvoll in
„dem Protokoll angeführt werde. — Beschlossen. — *Roux*
„von der Marne zeigt an, dass Rouget mitgezogen sei, um
„gegen die Engländer und die Emigranten, die an unsern
„Küsten gelandet seien, zu kämpfen (lebhafte Beifallsbezei-
„gungen).* — Sitzung vom 9. Thermidor. — Das Institut
„singt die Hymne des 9. Thermidor, Worte von Chénier,
„Musik von Méhul. — Bericht des General Hoche über die
„Einnahme von Quiberon. — Das National-Institut der Mu-
„sik spielt *Ça ira* und den Gesang der Marseiller, mitten
„unter den lebhaftesten Beifallsbezeigungen. — *Battieul* schlägt
„vor, das Erwachen des Volks zu spielen. (Heftiges Murren
„auf dem alten Berge; Beifall von allen andern Seiten; der
„Gesang wird ausgeführt.) — *Frétron* verlangt, dass das
„Comité für das öffentliche Wohl beauftragt werde, sich mit
„den Mitteln zu beschäftigen, um *Rouget de Lisle*, den Ver-
„fasser der Hymne der Marseiller, der bei Quiberon durch
„einen Kartätschenschuss verwundet worden, zu belohnen. —
„Beschlossen." — Wenn die Marseillaise an den Unglücks-
tagen der ersten Revolution zuweilen ihre Töne unter das
Todesgeschrei des Bürgerkrieges mischt, wenn sie unheil-
voll um das Schaffot erschallt und zur Schreckenshymne wird;
so konnte sie an den Grenzen sich von solchen Besudelun-

*) Der Wortlaut des Decrets der Versammlung vom 26. Messidor, in Bezug auf die Marseillaise und die übrigen Nationalgesänge ist folgender: „Gesetz, dass die Arien und bürgerlichen Gesänge, welche zum Erfolg der Revolution beigetragen, von den Musikchören der National-Garden und Linientruppen ausgeführt werden sollen. 26. Messidor, J. III. Der Nationalconvent, in der Absicht, bei der Wiederkehr der ersten Epoche der französischen Freiheit die Energie der republikanischen Gesänge zu erhalten, unter feierlicher Verkündigung der Grundsätze, welche am 14. Juli die Bastille und am 10. August das Königthum umgestürzt haben, beschliesst, wie folgt: Die patriotische Hymne, betitelt Hymne der Marseiller, componirt von dem Bürger *Rouget de Lisle*, und der Chor an die Freiheit, Worte von Voltaire, Musik von Gossec, die heute, am Jahrstage des 14. Juli im Sitzungssaale aufgeführt worden sind, sollen ganz in das Bulletin aufgenommen werden. Die Arien und bürgerlichen Gesänge, die zum Gelingen der Revolution beigetragen, sollen durch die Musikchöre der Nationalgarden und der Linientruppen ausgeführt werden etc. etc.

gen abwaschen, indem sie eine Rolle übernahm, die weit mehr den Ideen des Patriotismus und der Freiheit der Franzosen entsprach; und hier musste man sie an ihrem Werke sehen. Sie warb Tausende von Freiwilligen an; sie machte aus Kindern Männer, aus Männern Heroen. Sie zog den Vätern, Brüdern, Gatten, Frauen nach, die selbst überrascht waren über ihren Kampfesmuth. Ihr Hauch erregte stolz die Herzen und die Fahnen. Ein Jeder erwartete, dass sie das Signal zum Angriff gab; und wenn sie gesagt hatte: „*Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve vos sillons!*" stürzten sich die Franzosen auf den Feind, reissend wie der Blitz, stark wie eine Lawine, unbezähmbar wie das wüthende Meer. Wie viele Generäle haben sich vor diesem Feldherrn gebeugt! Einer von ihnen schrieb an das Directorium: „Ich habe die Schlacht gewonnen: die Marseillaise commandirte mit mir." Ein anderer sagte: „Ohne die Marseillaise schlage ich mich immer Einer gegen Zwei, mit der Marseillaise aber Einer gegen Vier."

Auch die Völker, welche sie niedergeschmettert hatte, brachten ihr durch Seufzen und Klagen eine neue Huldigung. „Grausamer", rief schmerzvoll Kotzebue aus, indem er sich an den Verfasser der Marseillaise wandte, „Barbar! wieviele meiner Brüder hast du getödtet!" Klopstock aber sagte zu *Rouget de Lisle*, als er mit demselben in Hamburg zusammentraf: „Ihre Hymne hat 50000 tapfere Deutsche niedergemäht." Der Verfasser mehrerer Artikel in dem ersten Bande der musikalischen Zeitung von Leipzig (1798 — 99), Pastor Christmann führt mit Enthusiasmus einige Verse an, die der Genius der Freiheit den Dichtern und Musikern Frankreichs eingegeben hatte; doch scheint ihm nichts mit der Hymne der Marseiller zu vergleichen, die er ein Patent zur Unsterblichkeit für *Rouget de Lisle* nennt. Seit dem wurdigen Christmann hat die Marseillaise zahlreiche Bewunderer in Deutschland gefunden, denen dieselbe als der wahre Typus eines Kriegs- und National-Liedes erscheint. Dr. Grossheim (in seinem „Fragment aus der Geschichte der Musik") ruft aus: „Ist es denn gewiss, dass wir niemals etwas Aehnliches erschaffen können?

Während so die Deutschen das Verdienst *Rouget de Lisle's* und seiner Hymne anerkennen, mehr noch als die Franzosen selbst, während der gelehrte Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon demselben eine ganze Columne weihte; erhoben sich einzelne Stimmen in Deutschland, welche die Behauptung aufstellten, die Marseillaise sei ein deutsches Werk,

das Gedicht von Forster, die Musik von J. F. Reichardt. Um diese völlig unbegründete Behauptung zu widerlegen, müssen wir etwas weiter zurückgehen, und so die Möglichkeit ihrer Entstehung darlegen. Im Jahre 1842 erschienen in den „Jahrbüchern des deutschen National-Vereins für Musik“ (Carlsruhe, bei Th. Groos) zwei kleine Artikel, der eine mit der Aufschrift: „Wer ist der Compositeur der Marseillaise? der andere: „Wer ist der Compositeur der Parisienne? In Beziehung auf die Parisienne erzählte der Verfasser des Artikels, was seit langer Zeit Jedermann in Frankreich wusste, dass die Melodie derselben von einem alten deutschen Volksliede herrühre, das im Norden Deutschlands sehr bekannt und in den Jahren 1813 bis 15 in der anglo-deutschen Legion und der hannöverischen Armee häufig gesungen worden sei. Was nun ferner den Ursprung der Marseillaise und den Zweifel über den Verfasser betrifft, so beschränkte sich jener Artikel nicht auf vage Unterstellungen, sondern berief sich förmlich auf das Zeugniss zweier französischer Schriftsteller, *Buchez* und *Roux*. Diese sagen in ihrem umfangsreichen Werke: „*Histoire parlamentaire de la révolution française*“ (tom. XVII. p. 204.): In Betreff dieses Gegenstandes lesen wir in einem Journal (*Chronique de Paris, No. CCLIII*) Folgendes: „Man hört gegenwärtig in allen Schauspielen den Gesang „*Allons, enfants de la patrie*“ fordern. Die Worte desselben sind von H. *Rougez Delille*, Capitain des Genie's in Garnison zu Hüningen; die Musik wurde von *Allemand* für die Armee von Biron componirt (*l'air a été composé par Allemand pour l'armee de Biron*); sie hat einen zugleich rührenden und kriegerischen Charakter.“ Bemerken wir dagegen, dass die Notiz irgend eines Journals gewiss keine lautere Quelle für einen Geschichtschreiber ist; ferner, dass die Worte selbst an sich gar nicht „einen Deutschen von Hüningen“ bedeuten, und dass die Richtigkeit der Angabe schon dadurch verdächtigt wird, dass selbst der Name *Rougez Delille* statt *Rouget de Lisle* falsch geschrieben ist. Man wollte aber einmal mit aller Gewalt der Marseillaise eine deutsche Vaterschaft geben, nahm desshalb die Notiz von *Buchez* und *Roux* ohne Beschränkung auf, und stempelte Reichardt zum Compositeur, da dieser nach seiner Rückkehr aus Frankreich in seinen Briefen über Paris Gesinnungen habe durchblicken lassen, die sich der Revolution günstig zeigten, und da Märsche in mehreren seiner Opern grosse Aehnlichkeit mit der Marseillaise hätten, was wir übrigens, nach sorglicher Vergleichung, durchaus in Abrede stellen. —

Um noch grössere Gewissheit in dieser Sache zu gewinnen, suchte Kastner den berühmten Bildhauer David (von Angers) auf, der *Rouget de Lisle* persönlich gekannt und ihn abgebildet hat, und erhielt von demselben mit zuvorkommender Freundlichkeit sichere Aufschlüsse, die sowohl über den Ursprung der Marseillaise, wie über einige Momente im Leben des Verfassers*) ein interessantes Licht verbreiten. „Ich begab mich", erzählt David in seinem Schreiben an Kastner, „in eigenthümlicher Aufregung in das mir bezeichnete Haus. Als ich die letzte Stufe eines finsteren Treppchens erstiegen hatte, eröffnete mir eine Alte die Thüre und führte mich in die Stube, worin *Rouget de Lisle* lag. Ich näherte mich bewegt dem Kranken und sagte ihm, dass ich käme, um sein Portrait zu machen, eine Ehrenbezeichnung, die dem Manne gebühre, welcher der Welt eines der mächtigsten Hülfsmittel gegen den Despotismus gegeben habe. Er lehnte es hartnäckig ab. Am folgenden Tage kam ich mit Erdo herbei und traf meine Vorbereitungen in seiner Mansarde. Dieses Verfahren zeigte ihm, dass es ihm nicht möglich sei, sich zu entziehen. Man hüllte ihn in Decken ein, worauf der Leidende sich ziemlich gerade auf seinem Stuhl hielt. Um ihn aus seiner Erstarrung zu ziehen, fragte ich ihn über die Entstehung der Marseillaise. Da hob sich seine von Krankheit gebeugte Gestalt, da belebten sich seine vom Leiden getrübten Augen mit einer ausserordentlichen Macht, und ich fand in ihm den Dichter wieder. Als er sich zu Strasburg in Garnison befand,

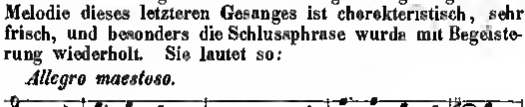
*) Ueber ihn findet sich in dem bei Reichenbach herausgekommenen Conversationslexikon Folgendes: *Rouget de l'Isle* ward den 10. Mai 1760 zu Lons le Saulnier in Franche Comte geboren, widmete sich dem Kriegsdienste und lebte beim Anfange der Revolution als Ingenieur-Offizier in Strasburg. Hier dichtete und componirte er im April 1792 „sein Schlachtlied für die Rheinarmee", welches mit ungeheurem Beifalle aufgenommen ward und, nachdem unter dem Absingen desselben die marseiller Banden in Paris eingezogen waren, den Namen «Marseillaise» erhielt und der Nationalgesang ward, mit welchem die französischen Heere im Kampfe sich fortdauernd begeisterten. Dessenungeachtet liess ihn Robespiere verhaften, und nur der 9. Thermidor rettete ihn. Hierauf diente er in der Küstenarmee unter Hoche, ward bei Quiberon stark verwundet und zog sich nun gänzlich zurück, um nur den Musen zu leben. Als die Ereignisse des Jahres 1830 die Marseillaise wieder hervorriefen, bot man ihm eine Pension von 6000 Franken an, die er jedoch ausschlug. Er starb im Juni 1836 zu Paris. (Einige Berichtigungen wird unser Artikel bringen.)

so erzählte er mir, wandte sich während eines Mittagessens, das mehrere Offiziere bei H. Dietrich, dem Maire der Stadt, einnahmen, die Unterredung auf die politischen Kämpfe jener Epoche. Man bedauerte bitter, dass die Republikaner keinen Nationalgesang hätten, den sie dem *Vive Henri IV* der Royalisten entgegensetzen könnten. In einer Art von Fieber kam er nach Hause, und brachte die Nacht damit zu, die Worte der Marseillaise zu dichten, und zugleich auf seiner Violine zu componiren. (*Il passa la nuit à composer les paroles de la Marseillaise, dont il composait en même temps la musique sur son violon.*) Darauf begab er sich mit seiner Arbeit, über die er sich selbst nicht gehörig Rechenschaft gab, zum Maire. Mademoiselle Dietrich spielte darauf die Marseillaise auf dem Piano, und jetzt erst, da er den Enthusiasmus auf den Gesichtern aller Anwesenden sah, begriff er die Wichtigkeit seiner Schöpfung. Die Gäste des vorigen Abends wurden in aller Eile wieder zusammengerufen und brachen ebenfalls in Bewunderung aus. Die Volkshymne wurde sofort einem der Marseillaiser Bataillone überschickt, zum erstenmal beim Beziehen der Wache vorgetragen, und empfing damals den ruhmvollen Namen, den sie noch heute trägt. — Nach der Revolution von 1830, fährt David fort, wandte Beranger, stets so gross und so edelmüthig, bei den ihm befreundeten Ministern seinen Einfluss an, um für den armen schwachen Greis eine Pension zu erwirken. Sein Wunsch wurde erfüllt, aber auf eine armselige Art; denn man setzte die Pension auf nicht mehr als 1200 francs, eine Summe, die einige Jahre lang *Rouget de Lisle* hinderte, Hungers zu sterben. Nicht lange hernach (den 26. Juni 1836) endete sein Leben zu *Choisi le-Roi*, wo ihn H. *Vatard* aufgenommen hatte." — Diese Erklärung David's bekräftigt auch einige schriftliche Zeugnisse, die der Verfasser schon früher gegeben hatte, und zwar folgende: 1) In seinem *Essais en vers et en prose*, die er im Jahre 1796 veröffentlichte, ist die Marseillaise (*Chant de combat vulgairement l'Hymne des Marseillais*) mit einem Sternchen bezeichnet, womit er, zufolge einer Anmerkung auf S. 7, alle lyrischen Stücke dieses Bandes, die er selbst in Musik gesetzt hatte, andeutete. 2) In einer Sammlung französischer Gesänge schickte er der berühmten Hymne folgende Erklärung voraus: „Ich machte die Weise und die Worte dieses Gesanges zu Strasburg in der Nacht, welche der Kriegeerklärung folgte, zu Ende des April 1792. — Wäre *Rouget de Lisle* nicht der Verfasser der Marseillaise gewesen, so würde er

dieses gewiss offen angezeigt haben, wie er das in der besprochenen Sammlung hinsichtlich der Hymne auf die Freiheit, eines damals sehr beliebten Gesanges, gethan hat; er sagte nämlich: „Diese Arie ist in der Sammlung die einzige, die nicht von mir ist.“ —

Vergleichen wir nun noch zum Ueberfluss die Marseillaise mit den übrigen Productionen dieses Dichters und Musikers, so wird die Uebereinstimmung derselben sogleich hervorleuchten und sie alle als die Töchter eines nämlichen Vaters erscheinen lassen. Unglücklicher Weise sind die Compositionen *Rouget de Lisle's*, mit Ausnahme der Marseillaise, sehr selten geworden und beinahe in Vergessenheit gerathen. Eine derselben, *le chant des industriels* (der Gesang der Arbeiter), ist wohl ebenso hoch zu stellen als die Marseillaise, und *Roland zu Roncesvalles* wurde zur Zeit der ersten Revolution von den Vertheidigern der Freiheit allgemein gesungen. Die Melodie dieses letzteren Gesanges ist charakteristisch, sehr frisch, und besonders die Schlussphrase wurde mit Begeisterung wiederholt. Sie lautet so:

*Allegro maestoso.*




Und nun fragen wir: Wie war es möglich, dass man trotz allen diesen Beweisen für die Autorschaft *Rouget de Lisle's* dennoch dieselbe in Zweifel ziehen konnte, — wie dieses sogar noch vor einigen Monaten in der Leipziger musikalischen Zeitung geschah, obgleich gerade sie es war, die im Jahre 1789 die Artikel Christmann's und mit ihnen die begeisterte Lobrede *Rouget de Lisle's* brachte? — Weiter wirft sich uns die Frage auf: Wie kam es, dass man den deutschen Compositeur Reichardt als Verfasser der Marseillaise annahm? — Es ist leicht möglich und sogar höchst wahrscheinlich, dass dieses seltsame *Qui-pro-quo* davon herrührt, dass Reichardt eine deutsche Bearbeitung jenes Gesanges mit einer eigenen Instrumentation versah, und dass später der Name des Bearbeiters und des Autors verwechselt wurden, wie dieses nachweislich schon mit mehreren andern Compositionen der Fall war. Wäre Reichardt der Autor gewesen,

so würde er gewiss seine Rechte geltend gemacht haben, und dies nicht nur in der Leipziger musikal. Zeitung, deren Mitarbeiter er war, sondern auch bei Gerber, mit dem er sehr eng verbunden war; dann hätte er gewiss auch nicht in einem seiner veröffentlichten Briefe über Paris, worin er sein Erstaunen ausdrückte, dass die republikanische Begeisterung keine grösse Revolution in der kriegerischen Musik bewirkt habe, hinzugefügt: „Die Marseillaise und ihre so mächtige und für den Marsch so günstige Melodie war ein erster Schritt, von dem aus man Alles erwarten konnte; allein man ist dabei stehen geblieben.“ Liegt nicht in diesen Worten der Ausspruch, dass Reichardt selbst die Marseillaise als ein Werk betrachtete, das Frankreich zugehörte. —

Jedem das Seine! Lassen wir unsern Nachbarn die Ehre, dass der Verfasser der Marseillaise ihr Landsmann war, und hoffen wir, dass, wie die politischen Gefühle der Deutschen in diesen Tagen rege und mannbar geworden sind, so auch die Phantasie eines begeisterten Tonsetzers bald ein Volkalied hervorrufen wird, das unserer Nation und der Stella neben der französischen Nationalhymne würdig erfunden wird.

*F. G.*

# Todesanzeigen.

Den 1. Januar 1848 starb zu Berlin Joh. Friedr. Wilh. Kühnen, Organist an der dortigen Dreifaltigkeitskirche. Er war den 29. Juni 1780 zu Berlin geboren, als Künstler wie als Mensch gleich achtungswürdig und durch seine Herzensgüte wahrhaft ausgezeichnet. Durch die zeitgemässe Ueberarbeitung und Herausgabe von 4 Auflagen des unter dem Namen seines Vaters (Joh. Christian Kühnau) bekannten Choralbuches hat er sich um die musikalische Literatur wohl verdient gemacht. In diesem Werke legte er zugleich einen reichen Schatz von völlig sichern biographischen Notizen über Choral-Compositionen und Melodienquellen nieder, die er später in seinem Melodienbuche zu vervollständigen suchte.

Henri Sousmann, der berühmte Compositeur und Flötenvirtuos in S. Petersburg, starb daselbst den 21. Febr. 1848.

Hugo Stähle, der talentvolle Pianist und Compositeur, dessen Oper Arria unlängst in Cassel zur Aufführung kam, starb, kaum 20 Jahre alt, gegen Ende März in Cassel.

Donizetti erlag den 8 April 1848 in seiner Vaterstadt Bergamo der unheilvollen Krankheit, welche ihn schon längere Zeit der Kunst und dem Lebensbewusstsein entzogen hatte.

# Gesammtüberblick

über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes.

Drei Monate sind seit meinem letzten Berichte vorübergegangen: welch kurze Zeit, aber wie reich an unglaublichen Ereignissen! Und noch ist der Umschwung aller Verhältnisse nicht vollendet; noch sehen wir in erwartungsvoller Spannung der nächsten Zukunft entgegen. Während bei einer solchen Lage der Dinge eine schwüle Luft auf Handel und Gewerben lastet, und Gewitterwolken ringsum den Horizont verfinstern, können sich natürlich die Künste, und namentlich die Musik, keiner besonders günstigen Witterung erfreuen. Die Concertsale sind verlassen, wenn nicht etwa Aufführungen zum Besten der Verwundeten, der Hinterlassenen, der Nothleidenden, oder zur Feier der errungenen Freiheiten hier zu einem Akte der Wohlthätigkeit, dort zur Kundgebung patriotischer Gefühle momentan die Räume füllen; die Theater werden nur schwach besucht, indem einestheils Herz und Sinn der Menschen ernsteren Gegenständen zugewandt sind; anderntheils Viele durch Furcht verscheucht werden. — Doch hinweg mit diesen finstern Gedanken! Wenden wir lieber den Blick dem Schönen, dem ewig Heitern der Kunst zu! Vertauschen wir die trübe Aussicht in die Zukunft gegen einen freundlichern Rückblick auf die Kunsterscheinungen der jüngsten Vergangenheit, und hoffen wir, dass wir uns an Luft und Licht, die herrlichen Geschenke der letzten Tage, bald gewöhnen werden!

Das Feld der lyrisch-dramatischen Musik hat, seit wir es zum letztenmal besuchten, nicht brach gelegen, und neben vielem Unkraut manche vorzügliche Pflanze reifen sehen. Als Produkte Deutschlands wurden zu Markte gebracht: in Darmstadt „Doruroschen", Text von Duller, Musik von C. A. Mangold; in Düsseldorf „Cæsario," Text von Gollmick, Musik von Emil Steinkuhler; in Hamburg „Leila," eine neue Oper von Maunsfeldt; in Königsberg „*Salvator Rosa*," Text von R. Guttschall, Musik von Sobolewski; in Leipzig „Der Schulthels von Bern" heroische Oper in 4 Akten von Ad. Schrader, Musik von Ed. Conrad; in Prag „*Bianca* und *Guiseppe* oder Die Franzosen vur Nizza," Text von

Wagner, Musik von Kittl; und „Das öde Geisterschloss", Operette von Schlrnding, Mus. von Jwoneczek; in Riga (und anderwärts) „Die Nachtwächter", Opereite mit Musik von Schrameck; in Sondershausen „Barbarossa" von Hermann; zu Stuttgart „Die Kreuzfahrer oder Der Alte vom Berge" von Julius Benedict (der, beiläufig bemerkt, im Jahr 1804 zu Stuttgart geboren ist.) — Die französische Bühne begrüsste fünf neue Stücke, nämlich: *„Gilles ravisseur,"* komische Oper in einem Akte von Sauvage und Alb Grisar, *„La Nuit de Noël,"* kom. Oper in 3 Akten von Scribe und Reber, „Das Medusenhaupt," kom. Oper in 1 Akt, Musik von Scard, und in den neuesten Tagen die Gelegenheitsoper *„Les barricades"*, Musik von Pilati und Gaulier, und *„Le vêteur éveillé,* kom. Oper in 1 Akt von *Duval* und *Leprevost (?).* — Weit üppiger zeigte sich aber wieder die Productivität Italiens; denn Bologna sah zum ersienmale *«Gusmano il Buono»* von Marliani, Casalmaggiore und Parma *„Ricciarda"* von Fern. Baroni, Genua *„Ascanio"* von Degiosa (†††), Mailand *„Agammenone", tragedia lirica* in 4 Akten von Giac. Treves, ferner *„Mortedo," dramma lirica* in 3 Akten von V. Capecelatro, *„Il testamento di Figaro"* von Cagnoni, *„Margherita"* von Foroni, *„Ser Gregorio"* von Consolini (†) und „Johanna von Flandern" von Bonifortl, Neapel *„Merope"* von Giov. Pacini, Reggio *„Giovanna Prima di Napoli,"* von Francesco Malipiero, Triest und mehre italienische Städte *„Orazj e Curiazj"* von Mercadante, *„La disfida di Berletta,"* heroisch-romantische Oper von K. Lickl, und *„Corrado d'Altamura"* von F. Ricci (†††), Turin *„Esther d'Engaddi"* von Pacini, endlich Venedig *„Ildegonda"* von Carlini, und *„Amleto"* von Antonio Buzzola. Um unser Register zu vervollständigen, fragen wir aus einer von der Allgemeinen musikalischen Zeitung im vorigen Monat gelieferten Uebersicht aller im Jahre 1847 aufgeführten neuen Opern einige nach (jene Uebersicht könnte sich dagegen aus unsern seitherigen Berichten vervollständigen): a) Deutsche Opern; „Der Fehlschuss" von Herzog Max von Baiern, in München aufgeführt; „Die Braut des Flibustiers" von Ebell, in Magdeburg; „Der Basiard oder das Stiergefecht" von Eschborn, in Aachen; „Die Hochländerin" von Kreutzer, in Breslau; „Der Alkoven" von Offenbach (in einem Concerte) in Paris; „Dies Haus ist zu verkaufen" von Pentenrieder, in München; „Eben recht" von Schaffer, in Berlin; „Die Braut des Herzogs" von Schlösser, in Darmstadt; „Das Brautfest von Olivo" von Schrameck, in Riga; — b) französische Opern: *„La Bouquetière"* von Adam, *„Une bonne fortune"* von demselben, *„Le malheur d'être joli"* von Bazin, *„Le Bouquet de l'Infante"* von Boieldieu, „Sultan Saladin" von Bordèse, „Alix"

von Doche, sämmtlich in Paris, „*La Gitana*“ von Lotz, in Valenciennes, und „*Une Quarantaine en Bresil*,“ in Dijon aufgeführt; — c) englische Opern: „Mathilde von Ungarn“ von Wallace, und „Maritana“ von demselben, in London aufgeführt (letzte Oper, ins Deutsche übertragen, wurde auch in Wien — mit zweifelhaftem Erfolg — producirt); — d) holländische: „Die Belagerung von Leyden“ von Vogel, im Haag; — e) belgische: „Jakob van Artevelde“ von Bovery (und „*Hugues de Sommerghen*“ von Gevaert) in Gent; — f) slavische: „Ziska's Eiche“ von Macourek, in Prag. — Von Sängern und Sängerinnen ist nicht viel Erkekliches zu melden. Ob dieselben, wie sie durch Stimmen in Paris, seit der neuen Ordnung der Dinge, bedroht worden, so weit hinabgedrückt werden können, dass sie keinen grössern Gehalt beziehen als der erste Minister, — ist noch zu bezweifeln, denn ein erster Sänger, eine erste Sängerin ist doch etwas ganz anders als ein erster Minister! Um nur Eines anzuführen: Die schwedische Nachtigall Jenni Lind ist vom Gericht in London, weil sie ihren Contrakt für wenige Monate einseitig aufgelöst hat, kürzlich zu einer Entschadigung von 2500 Pf St. an den Theaterdirektor Bunn verurtheilt worden; wo hat man jemals einen Minister und seine Thätigkeit so hoch taxirt? — Die neuesten Nachrichten melden, dass Jenni bei ihrem Wiedererscheinen in London mit den alten Ovationen begrüsst worden ist; in Folge davon mag sie, oder vielmehr der Theaterdirektor Lumley, sich einigermassen trosten, dass der genannte Process mit den Unkosten ihr eine kleine Zeche von beiläufig 150,000 Franken verursacht hat.

Im Allgemeinen aber sieht es gegenwärtig allenthalben gar kläglich um die Theater aus. Das k. k. Hofoperntheater zu Wien laborirt, nachdem der Italiener *Balochino* abgetreten, an seinem ferneren Forthestand, und hat sich der bewährten Steuermannskunde des wackern Staudigl vertraut. Von fast allen Bühnen hört man, dass sowohl die Gagen der Mitglieder, als auch die Preise der Plätze vermindert wurden. Das Theater Ihrer Majestät in London hat vor Kurzem Verdi's Attila mit ausserordentlicher Sorge und allem Aufwande in Scene gesetzt, und die Einnahme der ersten Aufführung hellef sich auf nicht mehr als 8 Pfund Sterling. Nicht unpassend hat neulich ein witziger Kopf den Welthühnenzustand so beschrieben: Direktor der grossen Volkskomödie ist: das Schicksal; Regisseur: der Zufall; Primadonna: die Vernunft (die Freiheit?); der erste Held: der Verstand: Intriquant: die Dummheit; Bedientenrollen übernimmt die Kriecherei. In der vergangenen Woche wurde aufgeführt — in London: „Er

mengt sich in Alles", in Paris: „Das unterbrochene Opferfest", in Petersburg „Der Geist auf der Fastei", in München: „Der verbannte Amor", in Berlin: „Alle sind gefoppt", in Palermo: „Das Räuschchen", in Wien: „Der lange Israel", in Pressburg: „Unser Verkehr", in Madrid: „Berührt nicht die Königin", in Mailand: „der Militärbefehl", in Rom: „Nehmt ein Exempel dran!" —

Von den 2000 in Europa herumschweifenden Virtuosen haben wir wenig neue kennen lernen, und von den alten lassen sich die bekannten Tiraden: unvergleichlich, göttlich, Beifallssturm etc. etc — stereotypiren. Das klangreiche Schwesterpaar Dulcken liess sich in Frankfurt a. M, Sophie auf dem Piano, Isabelle auf dem neuerfundenen Instrumente Concertina hören. Der vielgepriesene Litolff fand bei seinem ersten Concerte in Wien leere Bänke, bei seinem zweiten starken Besuch und Beifall. Der „Ariel der Pianisten," Chopin, liess sich wieder dazu bringen, Concerte in Paris zu veranstalten, und Frau Camilla Pleyel (im Humoristen wird sie die berühmte Clavierspielerin Caculla Plegel genannt!!), die Königin der Pianisten, wurde im Abschiedsconcerte der *Cinti-Damoreau* zu Paris mit Enthusiasmus applaudirt, in ihrem Concerte zum Besten der Februar-Verwundeten aber — angekniet. (?) — Von den Geigern werden mehrere erwähnt, — so Ole Bull in Paris, die Schwestern Milanollo, die eben daselbst, aber wohl etwas zur Unzeit angekommen sind, nach Hortensia Zirges aus Leipzig, ein junges Fräulein, das den vorgenannten mit Glück nacheifert, endlich der mit dem Dannebrog-Orden in Copenhagen geschmückte Ernst. Der Violoncellist Servais bereitete die Wiener zur Raserei vor (er machte Furore in Wien); Heil ihm, dass er sich noch rechtzeitig entfernt hat! Alle diese Künstlergrössen wird aber St. Leon, der Gemahl der Cerrito, überspringen, indem er in einem eigens dazu componirten Ballet „Tarlini" zugleich als Geiger und Tänzer auftreten wird. — Auch neue Wunderkinder werden wieder gerühmt: der zwölfjährige Pianist Ignaz Jettelles in Pesth, ausgezeichnet durch seine auffallende Aehnlichkeit mit seinem grossen Landsmann Liszt; der 11jährige Violinspieler Henri Wieniawsky aus Warschau; die 8jährige, blindgeborne Clavierspielerin Henriette de Merll, von Thalberg „*le mystère de l'incarnation du piano*" genannt. —

Von der religiösen Musik können wir leider immer noch nicht viel Rühmliches melden. Von allen Seiten her tönt die Klage, dass es damit sehr traurig bestellt sei. Doppelt erfreulich ist es daher für uns, wenn wir vernehmen, dass da oder dort ein besserer Geist in der Ausführung von Kirchenmusiken wehe,

wenn wir mit guten Compositionen dieses Genre's bekannt werden. Als eine solche rühmt E. H. (Ernst Hentschel) in der Euterpe (Nr. 3. März 1848) eine Messe für 4 Solo-Singstimmen und Chor, componirt von J. J. H. Verhulst, Op. 20. „In einer Zeit," so sagt er ungefähr, „welche des Bedeutungslosen so viel zu Tage fördert, gewährt es eine grosse Genugthuung, auch Werken anderer Art zu begegnen, die da Zeugniss geben, dass ein rechter Componist mit tiefem Ernste an die Arbeit gegangen ist und seine Aufgabe mit liebevoller Ausdauer vollendet hat. Verhulst ist ein rechter Componist, d. h. ein mit Talent begabter Mann, der strenge Studien gemacht und darum etwas Ordentliches gelernt hat. Im Allgemeinen stellt sich seine Messe als eine Musik der Gegenwart dar. So wie wir in den Oratorien Fr. Schneider's, Löwe's, Spohr's, B. Klein's, Hiller's und Mendelssohn's bei allem Ernste und aller Würde des Inhalts doch in der Form ein Hinaustreten über die Grenzen, innerhalb deren sich Bach und Händel bewegen, bemerken, besonders in der Verwendung der harmonischen Mittel und der Instrumentirung, so ist dieses auch bei Verhulst der Fall. Auch er hat gehäuftere Tonmassen, stärkere Färbungen, schärfere Contraste als die alten Meister, und vielleicht dürfte er hierin mehr als Mendelssohn gethan haben; jedenfalls ist er weiter als B. Klein gegangen. Dass er aber zu weit gegangen, soll nicht gesagt sein; diese Messe wird nirgends ihrer kirchlichen Bestimmung untreu; ihre Schönheit ist nicht auf Kosten des religiösen Charakters erkauft." (Diese Messe von Verhulst ist bei B. Schott's Söhnen erschienen.*) —

Von der Kirchenmusik kommen wir zur Tanzmusik: *les extrêmes se touchent.* Hier könnten wir des Herrlichen genug aufzählen, von den entzückenden Tänzen, die im Westen von Mussard, im Osten von Strauss und andern Koryphäen dieser Gattung componirt, und in den glänzendsten Bällen executirt worden sind. Die verehrten Leser werden uns aber gewiss verzeihen, wenn wir sie mit der Aufzählung dieser Tanz- und

*) In genannter Zeitschrift finden wir noch eine ebendahin einschlagendes Werk rühmlich angezeigt, nämlich: 12 Präludien und ein Postludium für die Orgel componirt von C. F. Pohl. Diese Erstlingsarbeit des gewiss noch jungen Componisten verdient jedenfalls Beachtung und Anerkennung. Das Verfasser tritt ganz in die Fusstapfen seines Meisters Rinck, und liefert Nichts, was dem Instrumente zuwider wäre. Die Präludien können, weil sie nicht zu schwer sind, von jedem nur einigermassen gewandten Orgelspieler vorgetragen werden, und eignen sich recht wohl zu kirchlichem Gebrauche. Möge H. Pohl auf dem betretenen Wege fortfahren! — Verlegt ist dieses Werk bei B. Schott's Söhnen.

Glanzwerke verschonen, und nur noch eines Ballets erwähnen, das kürzlich im *théâtre de la Nation* (so heisst nun die grosse Oper in Paris) zum erstenmal gegeben wurde, nämlich: *Griseldis ou les Cinq sens*; denn die Musik von Adolphe Adam soll wahrhaft entzückend und voll ausserordentlicher Schönheiten sein. —

Durch neue Erfindungen sind wir nicht wesentlich bereichert worden; denn die Harfen-Guitarre, worauf der Erfinder derselben, H. J. K. Mertz concertirt, wird wohl mit ähnlichen Inventionen rasch vorüber gehen. Doch nein! eine Erfindung ist, einigen Blättern zufolge, in London gemacht worden, die unsre volle Bewunderung verdient. Sie besteht nämlich darin, dass man alle Töne sichtbar macht, ihre verschiedenen Formen und Wellen so genau darstellt, dass es möglich wird, sofort vermittelst des Auges die Verschiedenheit der Töne eines musikalischen Instrumentes von denen eines andern zu erkennen. Durch mannigfache Versuche in der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften sei diese Erfindung glänzend bewährt worden. Wie würde sich Beethoven freuen, wenn er jetzt noch lebte! Vielleicht würde er aber nicht daran glauben: wir vor der Hand auch nicht. — Zu Königsgratz in Böhmen erwirkte der Instrumentenmacher W. Czerweny ein Privilegium für die Erfindung der Construirung aller Arten Metall- und Blasinstrumente mit einer Tonwechsel-Maschine. Zu Breslau hat der Instrumentenbauer G. Brandt eine interessante neue Erfindung gemacht, welche den Pianisten in den Stand setzt, sich nach Gefallen oder Bedürfniss den Druck der Tasten (die Spielart) zu erleichtern; er vereinigt also in derselben Tastatur die leichtere Spielart der Wiener mit der schwereren der englischen Mechanik. —

Es möchte nun an der Zeit sein, dass wir auch unsern Ueberblick auf einige entferntere Länder ausdehnen. Namentlich muss uns Schweden interessant erscheinen, da uns von dorther in neuerer Zeit einige bedeutende Erscheinungen zugekommen sind. Zufolge einer Notiz, welche die allgemeine musikalische Zeitung vor einigen Monaten gab, nahm die Musik in Schweden unter der Regierung des kunstfreundlichen Gustav III. einen grossen Aufschwung, der König berief mehre berühmte Tonkünstler, wie Vogler, Naumann, Kraus u. a. nach Stockholm, und regte dadurch auch einheimische Talente zur Thätigkeit an. Ihm ist auch die Stiftung der musikalischen Akademie zu verdanken. Gleichwohl konnte sich die Tonkunst daselbst nicht zu einer besondern Höhe erheben; sie erlahmte in französischer Nachbildung. Die schwedischen Tonsetzer besitzen vorzugsweise in der Lyrik ihre

Stärke, und im Liederfache haben Einige wahrhaft Vorzügliches geleistet. Ahlström, Crusell, E G Geyer, A F. Lindblad, J E Nurdhlom, und unter den Jüngeren Josephson und O. Lindblad haben ihrem Namen Klang zu verschaffen gewusst. Original-Opern sind wohl in Menge componirt worden, von Crusell, van Boom (einem gebornen Holländer), J. Berwald, Lindblad u. a; doch haben sich nur äusserst wenige auf der Bühne erhalten, — und selbst in neuester Zeit musste Jenni Lind, da sie auch in einem einheimischen Stücke auftreten wollte, in ein Schauspiel ihre vorzutragenden Lieder einflechten. Gustav III. wirkte bedeutsam für die Hebung des dramatischen Gesanges; seit seinem Tode lag derselbe aber lange Zeit darnieder. Die Opernsänger besuchten selten das Ausland; daher blieb ihre Ausbildung mehr oder weniger einseitig, und Viele von ihnen waren eigentlich nur Natursänger zu nennen. Die erleichterte und vermehrte Communication mit dem Auslande trug jedoch zu einem mächtigen Fortschritte bei, und das Beispiel wie das Glück der Jenni Lind feuerte mächtig zur Nacheiferung an. Die Oper ist von ihrem Blüthenstande, der offenbar in die Jahre 1840 bis 1844 zu setzen ist, allmählich zurückgesunken; die Chöre sind schwach geworden; das Orchester, ehemals ein Verein tüchtiger Virtuosen, besteht jetzt meist aus routinirten Spielern. Wie viel die von Jenni Lind projektirte und begründete Theaterschule zur Verbesserung dieser Zustände beitragen wird, liegt noch im Schoosse der Zukunft. Es finden sich in Stockholm mehre vorzügliche Virtuosen, und die Programme ihrer Concerte zeigen fast immer eine sinnreiche und geschmackvolle Wahl. Die Dilettanten fördern (eine gewiss erfreuliche Erscheinung) mit Eifer das Quartettspiel, und führen Männerchöre mit Lust und Präzision auf. —

Begeben wir uns noch zu unserm Riesen-Nachbar, nach Russland, um zu sehen, wie dort das Feld musikalischer Thätigkeit bebaut wird. Die Empfänglichkeit für Musik — so lasen wir neulich in der allgem. musikalischen Zeitung — ist ein hervortretender Zug des russischen Volkscharakters, und dürfte sich wohl bei keiner andern Nation in so hohem Grade antreffen lassen. Die russischen Sängerchore, die man oft bei den Garten-Concerten hört, zeigen nur den einfachsten Naturgesang, aber durchaus keine Spur von Kunst. Während die Oberstimmen die Melodie vortragen, begleiten die andern Stimmen, wie es eben geht, bald zwei-, bald mehrstimmig, bald in Terzen und Sexten, bald in Octaven und Quinten. Es liegt zwar etwas Barbarisches in dieser Musik, dessenungeachtet ist sie höchst interessant, besonders

wenn man sie selten und aus der Ferne hört. Diese bald sehnsüchtig klagenden, bald wieder jauchzenden Melodieen, welche grösstentheils vom Volke ausgehen*), drücken auch auf das entschiedenste den russischen Volkscharakter aus. Auch ist ihre Wirkung auf das Volk ausserordentlich. Machen dann, wie dies oft geschieht, Lustigmacher in wilden Sprüngen und Geberden den Inhalt der Gesänge zugleich anschaulich, und lassen sie zuweilen mackernde Falsett-Töne hören, so wird Alles wie toll. Die russischen Componisten Varlamoff und mehr noch Glinka haben glückliche Versuche gemacht, die russischen Volkslieder in ihrem eigentlichen Charakter aufzufassen und künstlerisch wieder zu geben. — Was die Instrumentalmusik der Russen angeht, so finden wir von derselben nur eine eigenthümliche Erscheinung in der Musik der russischen Hörner, die, vor ungefähr 100 Jahren zuerst von dem Oberjagermeister Narischkin ausgedacht, bekanntlich darin besteht, dass von einer grossen Anzahl von Musikern jeder einen ganzen oder halben Ton, den allein das von ihm geblasene Horn angibt, zu seiner Zeit anzuspielen hat. Meistens besteht eine solche russische Jagdmusik aus 54 ganzen und halben Tönen, vom Contrabass *A* bis Discant *D*, und wird mit 91 Hörnern, aber von wenigern Spielern ausgeführt.— Worauf lässt sich aus dieser Abart von Musik schliessen? Auf einen hohen Musiksinn der Russen? Gewiss nicht, sondern mehr auf ihre unglaubliche Geduld und die Angewöhnung, mit grösster Genauigkeit dem Direktionsstabe zu folgen. — Dass für die Unterhaltung der Operninstitute in Petersburg und Moskau, wie für die Herbeiziehung fremder Sänger enorme Summen aus der Staatskasse verwendet werden, ist eine Thatsache; ebenso, dass die «Zweitausende» in neuern Zeiten vorzugsweise dorthin ihre Ausflüge richten, um sich durch Saiten- und Bogengewalt Rubeln zu erbeuten: ein Beweis, nicht für den Kunstsinn, sondern für den Reichthum der russischen Vornehmen. — Nicht uninteressant dürfte hier eine Notiz stehen, die wir jüngst in der neuen Berliner Musikzeitung fanden. Moskau besass von jeher Zigeunerinnen, die in der Musik für Künstlerinnen gelten konnten. Eine dafür berühmte wurde 1812 vor Napoleon berufen, um zu singen. Von einer andern war die Catalani bei ihrer Anwesenheit in

*) Wir haben selbst schon in Deutschland solche russischen Nationel-Sänger gehört. Ihre Gesänge waren fast alle in moll. Sollte sich darin eine Charaktervershiedenheit von den deutschen Volksliedern herausstellen, die fast alle in dur gesungen werden?

Moskau so entzückt, dass sie, in der ihr eigenen lebhaften Aufwallung des Enthusiasmus, ihren kostbaren Shawl von der Schulter weg der Sängerin mit den Worten gab: „Diesen Shawl hat der Papst mir als der ersten Sängerin geschenkt; nun sehe ich aber, dass ich nur die zweite bin. — So erzählt Hr. König in seinen „Literarischen Bildern aus Russland". Wenn man nun überall den Mangel an guten Sängerinnen beklagt, und manchen derselben jede leichte Note mit einer schweren Pfundnote honorirt; sollte man nicht einen Versuch machen, Sängerinnen aus Moskau statt aus Italien heranzuziehen? —

Da wir hier auf Italien zu sprechen kamen, sei es uns erlaubt, unsre verehrten Leser auf einen Augenblick auch in dieses vielgepriesene Land zu führen! Von den Alpen bis zu dem Aetna gibt es keinen eigentlichen Volksgesang, und bei allen Gelegenheiten zeigen sich neue Feste, neue Gesänge, neues Geschrei. Die alte Tonkunst ist von der Höhe, worauf die grossen Meister sie gehoben, tief herabgesunken bis zur Trivialität. Die Oper hat dem letzten Reste der Volksmusik, wo diese sich etwa noch behaupten wollte, den Todesstoss gegeben. Zu diesem verderblichen Einfluss der Opernmusik tragen vorzüglich zwei Umstände bei: einmal, dass die sehr geringen Theaterpreise die grosse Menge fortwährend anlocken; dann, dass an den Tagen, wo das Theater geschlossen ist, die Choristen bandenweise durch die Strassen ziehen, und vor den Kaffehausern Fragmente aus den Opern en *vogue* singen; natürlich auf die schrecklichste Weise und zum Ruin alles guten Geschmackes. Nur die italienischen Bauern und Bergbewohner sind bis jetzt noch nicht von dieser musikalischen Epidemie ergriffen, und sie allein haben noch alte, vielleicht aus dem Alterthume stammende Weisen beibehalten. —

*Im Anfange des Mai 1848.*

**M. G. Friedrich.**

# Beiträge

zur

# Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

**Anton Schmid,**

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

---

## Epitaphia Musicorum.

(Fortsetzung.)

### VI. *Barthol. Mayssi.*

Hac jacet, heu, miserae Mayssus cura parentis,
Ante diem raptus Bartholomaeus, humo.
Flexisset duras vario modulamine lingnae,
Suavisonoque canens dulcius ore, Deas.
Invida sed blandam eripuit Proserpina vocem,
Ut fierat campis cantor in Elysiis.

Jo. Thom. Musconius.
(Auch in dessen: Latina Monumenta.
Brixiae. 1583. 8. Seite 115).

### VII. *Tumulus Fulci Ferrariensis, Musici maxime celebris.*

Bistonis anne senis sonat hic lyra? Bistonis anne
Quae traxit sylvas horridaque antra chelys?
At neque Bistonii senis est lyra: sed lyra Fulci,
Quae mulsit juvenum pectora, quaeque senum.
Assonuit cui Penaeo persaepe relicto
Delius, et carmen flebile junxit amans.
Assonuit cui Cylleni testudo, id amantum
Deflevit curas, flevit et ipse suas.
Nec nunc muta silet Fulci lyra, Fulcus et ipse
Non silet, at Stygias carmine mulcet aquas.

Dum sonat, Elysiae ludunt ad plectra puellae,
Dum canit, ad numeros quaeque puella canit.
Nec sentit Tityus rostrum, nec vulturis ungues,
Nec ferus ad portas Cerberus ipse latrat.
Dum vixit Fulco Regum plausere theatra:
Nunc plaudit Stygij flebilis aula Dei.
Vive igitur plausus inter choreasque silentum,
Aeternum et valeas; perpetuumque cane.

Jovianus Pontanus.
(Auch in deſſen: Tumulorum lib. I.)

VIII. *Tumulus Perinelli Musici Insignis.*

Plectra jacent sine honore, lyrae sine honore sepultae,
Et citharae, et cantus et sine honore tubae,
Sibilaque arboribus desunt, et murmura rivis,
Destituit tacitas ipse susurrus apes.
Sola avium veteres servat Philomela querelas,
Sola et hirundo novos suscitat ore modos.
Hae Perinelle obitum luctu testantur, at illa
Sordent, et nimio muta dolore tacent.
Sume lyram in tumulo Perinelle, et plectra moveto,
Jam lyra, jam citharae, jam tuba et ipsa canet.
Sibilaque arboribus strepitent, et murmura rivis.
Juverit atque alacres ipse susurrus apes.
Quo tumulo Perinelle jaces, tecum jacet omnis
Et sonus, et cantus: auraque, voxque silet.

Jovianus Pontanus.
(Auch in deſſen: Tumulorum Lib. I.)

IX. *Andreae Pevernagij.*

(Zu Antwerpen.)

Laudibus Ismarium divinis Gratia vatem
Ornat, ut indomitas flexerit arte feras;
Blandaque Dircaeas animarunt cantica rupes,
Fecit et Ogygios condere musa lares.
Delphinus posita juvenem feritate recepit,
Dum canit in medio naufragus ille mari.
Lesbius, ut fama est, modulis Terpander amoenis
Spartanos potuit conciliare truces.
Hermogenem jactant alii, nos vincimus omnes,
Andrea, Musae laudis honore tuae.

X. Bei den Carmelitern zu Antwerpen.

D. O. M. S.

Siste gradum Viator, ut perlegas quam ob rem
Hic lapis litteratus siet.
Musicorum delitiae Cornelius *Verdonckius* hoc cippo
cheu clausus perpetuum silet.
Qui dum vixit, voce et arte Musicâ mortem
surda ni esset, flexisset.
Quam dum frustra demulcet, coeli choris vocem aeternam
Sacraturus abit IV. Non. Jul. Anno. M.DC.XXV.
Aetat. LXII.
At tu bene precare Lector, et vale.
Clienti suo moestus ponebat de Cordes.

XI. *Balthasaris Artocopi Musici.*

Parce hospes tumulo, sacer est locus iste Camoenis,
Et circum tacitâ plangit Apollo lyrâ.
Artocopi tegit hoc Balthasaris ossa sepulchrum,
Artis qui melicae totius instar erat.
Quo neque ventosis melior cantare cicutis,
Nec dare multiplici voce canenda, fuit.
Et poterat dulci modulamine flectere Divos,
Invideant tantis ni fera fata bonis.

XII. *Georgii Stemi Citharaedi.*

(Zu Lüneburg).

Stenius hic recubat testudine ludere doctus,
Cui peperit nullum Teutona terra parem.
Cum moriebatur, Musae Charitesque gemebant,
Tristis et abjectâ flebat Apollo lyrâ.
Ast coelum risit: quoniam ut mortalibus ante,
Sic insigne melos nunc canit ille Deo.

XIII. *Guilielmi Punteri Musici.*

(Zu London).

Aethereos inter cives, animasque beatas
Punterus summum jam canit ante Deum.
Gratus erat terris vivendo, legendo, canendo;
Coelo nunc vivit, nunc legit atque canit.
Sic tribus ille locis superest: sunt namque reposta
Claustris ossa, choro laus, animusque Polo.

### XIV. Zu Salzburg bei St. Peter.

Sta Viator, et lege documenta, quae mortuus dabo.
Vita Musica est:
Pene musca dixissem.
Vitae Musica est
Ah! quam nonnunquam absona!
Ejus uotae nigrae sunt, ideoque celeres:
Mensuram Deus numerat, clavis est falx mortis,
que totam finit.
Haec ego Musicus loquor *Joannes Dreyer*,
Cui mors lessum confinxit, ah! nimium veracem!
Ex vae duro.
Eadem, priusquam plane presbyter e Diacono
fierem, me Deo sacrificat.
Dicam tamen, *pax tecum.*
Tu alterum mihi apprecare: *Et cum spiritu tuo.*
Obiit Anno Domini 1667. die 6. Mens. Octobris.

---

## Anmerkungen zu den vorangehenden Epitaphien.

I. Perino, deſſen Vornamen zu ermitteln bis jetzt nicht gelungen iſt, war der Sprößling einer Florentiner Patrizier-Familie, und ein Schüler des berühmten Lautenſchlägers Francesco da Milano. Sein Grabmal mit der erwähnten Inſchrift iſt in der Kirche Arce Coeli auf dem Capitole in Rom zu finden. In den zu Venedig in den Jahren 1547, 1562 und 1567 erſchienenen Ausgaben der Intabolature di Liuto des Letzteren findet man folgende Stücke von Perino:

a) Fantaſie für die Laute; und
b) die Lieder: „O felici occhi miei“ und Quanti travagli e pene.“

Dieſer ausgezeichnete Muſiker ſtarb um die Mitte des 16. Jahrhunderts im 29. Jahre ſeines Alters. Auch Pocciantius erwähnt deſſelben in ſeinem Catalogus Script. Florent. Seite 144.

III. Joh. Bapt. Sauler war Prieſter, Muſikdirektor und ein vortrefflicher Baßſänger an der Domkirche zu Salzburg und ſtarb, ſeiner Grabſchrift zufolge, wovon Lipowsky nur ein Bruchſtück liefert, am 27. März 1638.

V. Jacob Platpays Morinus war ein Franzoſe, aus der Picardie gebürtig, deren Einwohner einſt Morini genannt

wurden, und Mitglied der Kapelle des Kaisers Karl V. Er starb zu Montisson im Königreiche Arragonien.

VII. Von diesem Ferrareser macht Gerber nur kurze Meldung, und bezieht sich dabei eben nur auf dieses Epitaph, welches er aber nicht aufgenommen hat.

IX. Von Andreas Pevernage liefern Gerber und Fétis biographische Notizen; Letzterer am ausführlichsten. Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm:

1) Chausons. Livre I, II, III à 5 parties. Livre IV à 6, 7 et 8 parties. A Anvers, de l'imprimerie de Christophle Plantin, chez la Veuve, et Jean Moureutorf. 1589—1591 in kl. 4. 6 Stimmbücher.

2) In einem Papier-Codex aus dem 16. Jahrhundert in Folio, die Motetten.
   a) „Homo Dei"
   b) Ecce nunc tempus est } 5 vocum.
   c) Benedic Domine

3) In Joannelli Thesaurus Musicus. Venet. 1568 in 4. Lib. II, III et IV.
   a) Laudem dicite Deo. 6 voc.
   b) Congratulamini mihi. 5. voc.
   c) Virgo generosa Caecilia. 7 voc.
   d) Beata es Virgo Maria. 6 voc.

X. Von Cornel. Verdonck gibt Gerber einige Nachrichten J. vanden Hove liefert in seinen Delitiae Musicae pro Testudine. (Utrajecti. 1612 Folio) folgende für die Laute eingerichtete Madrigale von ihm:
   a) Quand'io miro le rose
   b) Ell n'eut seeu
   c) Angelica alla voce } a 6 voci.
   d) Fra speranza e timore

XI. Von der Kunst des Balthasar Artocopius oder Arthopius, wie er auch genannt wird, dessen keiner unserer Lexikographen erwähnt, findet man folgende Proben:

a) Salutem ex inimicis nostris. 5 voc. In den: Cantiones selectiss. ultra centum. Aug. Vindel. 1540 in Quer-Oktav.

b) Cognoscimus Domine. 4 voc. In dem: Novum et insigne Opus Musicum. Ed. Otto. Norimb. 1537. 4. Tom. I.

c) Nisi Dominus. 4 voc. In den: Psalm. select. 4 et 5 voc. Norimb. 1542. 4. Tom. III.

XIV. Von diesem Manne geben Gerber und Lipowsky auch nicht mehr, als sich aus dem Epitaphe herausstellt.

Die in den Nummern II, IV, VI, VIII, XII und XIII

genannten Namen findet man nirgends. Der Zufall wird vielleicht in der Folge das gewähren, was die emſigſten Nachforſchungen bis jetzt zu leiſten noch nicht im Stande waren.

## 46.

## Giacomo Antonio Perti.

Giacomo Antonio war ein Sohn des Vincenzo Perti und wurde am 6. Juni des Jahres 1661 zu Bologna geboren. Dieſer große Tonſetzer der älteren Schule begann das Studium der Kunſt unter der Leitung ſeines Oheims Don Lorenzo Perti, und ſetzte daſſelbe unter Petronio Franceschini eifrig fort. Als Don Giuseppe Corso, genannt Celano, die Kapellmeiſterſtelle an der Kirche della Steccata Parma erhielt, begab ſich Perti ebenfalls dahin, um unter dieſem tüchtigen Meiſter die Elemente der Kunſt von Neuem zu erlernen, und ſich ſo auf das gründlichſte auszubilden.

Nach Vollendung dieſer Studien kam er in ſeine Vaterſtadt zurück, wurde im Jahre 1687 Accademico filarmonico und trat in die Dienſte des Großherzogs Ferdinand von Toskana, während welcher Zeit er mancherlei dramatiſche Tonſtücke für das Teatro della Villa di Pratolino ſchrieb.

Im Jahre 1688 widmete er dem Kaiſer Leopold I. ſeine Cantate morali e spirituali, und ſoll dafür eine goldene Gnadenkette als Belohnung empfangen haben.

Im Jahre 1690 wurde er als Kapellmeiſter an der Metropolitankirche zu St Peter in Bologna angeſtellt, trat aber ſchon im Jahre 1696 in derſelben Eigenſchaft zur Collegiatkirche des h. Petronius über, welcher er auch bis an ſein Ende mit hohem Beifall gedient hat.

Im Jahre 1735 widmete er dem Kaiſer Karl VI. ſein zweites gedrucktes, eine Meſſe und mehrere Pſalmen enthaltendes Werk, und wurde dafür von neuem mit einer goldenen Gnadenkette und mit dem Titel eines k. k. Hofrathes beſchenkt.

Perti ſtarb am 10. April des Jahres 1756 in dem glücklichen Alter von 95 Jahren, und nahm den Ruhm mit in das Grab, Einer von den Männern geweſen zu ſein, welche den großen Muſikgelehrten und Tonſetzer Pater Martini gebildet haben.

Gerber und Fétis erzählen, Perti habe den größten Theil ſeines Lebens am kaiſerlichen Hofe in Wien zuge-

bracht, und sich erst in den letzten Lebensjahren wieder nach seiner Vaterstadt zurückgezogen; allein, da ich seinen Namen weder in dem Hofmusik-Status, noch in den Akten des kaiserlichen Hofes gefunden habe, muß ich die Wahrheit jener Angaben um so mehr dahin gestellt sein lassen, als die beiden Lexikographen ihre Quellen nicht genannt haben. Auch Fantuzzi macht hiervon nicht die geringste Erwähnung (S. dessen Notizie degli Scrittori Bolognesi. T. VI. S 378—379).

Perti's Arbeiten sind zahlreich. Er schrieb viele Opern mit gleichem Beifalle für Bologna, Modena, Venedig, Rom, Genua und noch andere Städte Italiens, besonders aber für das bereits erwähnte Teatro della Villa di Pratolino des Großherzogs von Florenz. Ein Verzeichniß seiner Werke kann man in Fétis Biographie des Musiciens nachlesen; auch Quadrio nennt in seiner Storia d'ogni Poesia (T. III. P. II. Seite 514) viele Dramen desselben. Nebst diesen schrieb Perti auch Oratorien, Cantaten, Messen, Motetten und Kammerstücke für hohe Herrn geistlichen und weltlichen Standes.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm:

1) Messa (Kyrie e Gloria) a 8 voci con strumenti ed Organo (in G min.) Mspt. Partitur von 38 Blättern in Querquart.

2) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 concertata con strumenti, Ripieni ed Organo (in C. min). Mspt. Partitur von 64 Blättern.

3) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 voci con strumenti ed Organo (in C. min). Mspt. Partitur von 43 Blättern.

4) Credo a 4 voci concertato con strumenti ed Organo. (G. min). Mspt. Partitur von 12 Blättern.

5) Litanie Loretane a 4 picne con strumenti ed Organo (C. min). Mspt. Partitur von 24 Blättern.

6) Confitebor a 3. Canto. Alto e Basso con Violini ed Organo. (C. min). Mspt. Partitur von 27 Blättern.

7) Adoramus 4. Motetto per l'Elevazione a 4 voci con Organo. (C. maj.) Mspt. Partitur von 6 Blättern.

8) Rosinda Dramma per Musica in 3 Atti. Poesia del Dr. Antonio Arcoleo. Mspt. Partitur von 148 Blättern.

9) Messa e Salmi concertati a 4 voci con strumenti e Ripieni consecrati all' Imp. Carlo VI. Opera II. In Bologna, nella Stamp. di Leho dalla Volpe. 1735. In 4. 14 gedruckte Stimmbücher. Dieses Werk enthält ein Kyrie, Gloria, Credo, Domine, Dixit Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum und ein Magnificat.

10) Cantate morali e spirituali ad una ed a due voci, con Violini, o senza, consecrate all' Imp. Leopoldo I. Opera 1, Bologna, per Giacomo Monti. 1688. 4. 5 Stimmbücher. Die Zueignung iſt datirt: Bologna li 7 Settembre 1688. Der Inhalt iſt folgender: Pieta Signore. Canto solo — Muojono lo Citta. Canto solo. — In tonebrosa Eclissi. Basso solo. — Son legato. Basso solo. — Alme voi, che dà. A 2 voci. — Di chi sarà. A 2 voci. — Augelli vaganti. A due voci. — Che cos'è. A due voci. — Mortale di sù. A duo voci. — Signor non tardar .A duo voci.

11) Ariette (XXVII diverse con varj strumenti e cembalo.) Mspt. Partitur von 76 Blättern in kl. Querquart, nämlich:

1) Vaga Madre del giorno. Canto.
2) Gran tormento è d'un Amante. Canto.
3) Begl'occhi lucenti. Canto.
4) Jo di sè mancarvi. Canto.
5) Mai non turbi ò uetro Amato. Alto.
6) L'esser sposa in fede mia. Canto.
7) Suol esser mendace. Alto.
8) L'impossibile mirar due luci. Alto.
9) Chi vanta nel seno un core. Canto.
10) Lo farò se sia possibile. Canto.
11) A torto m'accusi d'ingrata. Alto.
12) Se uuoi rapirmi il cor. Can to
13) Piangerò tanto sinch' haurò. Cantu con Violini.
14) Ti dono à chi tu uuol. Canto.
15) Siam pur scaltre noi. Canto.
16) Volet' altro che partiro. Canto con Violini.
17) Pena ch' il tuo genar. Alto.
18) Chi hà nel seno il cor geloso. Canto.
19) Scoglio immobile son rosa. Canto.
20) Cingerò d'usbergo il son. Canto.
21) Mora pur di sospirar. Alto.
22) Vieni o lusingarim. Canto con Violini.
23) Stelle barbare gioite. Canto.
24) Digli pur digli si si. Canto.
25) Dove son gionta, e dove. Canto con Violini, Alto e Basso.
26) Son Amante o l' Amato. Canto con Violincello.
27) Mie giuste furie. Canto con Tromba o Violini.

Noch ſind verſchiedene Stücke von Perti's Künſtlerhand zerſtreut zu finden:

1) In G. B. Martini, Saggio di Contrappunto. Bologna. 1774. 4. T. II. Seite 3, 4, 42, 142, 149 und 276.

a. Duetto a Canto e Tenore.
b. Duetto a Canto ed Alto.
c. Terzetto à Canto, Alto e Basso.
} Ohne Text.
d. Et vitam venturi, a 4 voci.
e. Et in saecula saeculorum, a 5 voci.
f. Et ad te suspiramus, a 8 voci.

2) In Paolucci, s. Arte pratica di Contrappunto. Venez. 1765. 4. T. I. Seite 15, 136, 218. T. II. Seite 201.
a. Duetto: „Intellectus bonus.“
b. Terzetto: „Amen.“ Col Basso per Org.
c. „Et misericordia ejus a progenie“ a 4 piene, col Basso per Organo.
d. Madrigalo a 5 voci: „O d'immenso rigore.“ Col Basso generale.

3) In Choron, Principes de Composition. Paris, s. a. Fol. T. V. Seite 137, 140 und 154.
a. Et vitam venturi à 4 voci con Organo.
b. Et in saecula saeculorum a 5 voci con Org.
c. Et ad te suspiramus a 8 voci con Org.
Ebendaſelbſt im T. VI. Seite 203, 204 und 209:
a. Zwei Madrigale à 2 voix.
b. Ein Madrigal à 3 voix.
} Ohne Text.

4. In dem Werke: Melpomene coronata da Felsina. Bologna. 1685. in 4 Seiten 37 bis 54.
„Stelle che più volete“ Cantata für den Sopran.

Dieſes Werk befindet ſich, wie die vorhergehenden, in der Wiener Hofbibliothek.

## 47.

**Abos oder Avos, Girolamo und Abos oder Avos, Giuseppe** } **Neapler Tonſetzer.**

Dieſe beiden Tonſetzer, ſpaniſchen Familien entſproſſen, welche ſich in Neapel niedergelaſſen hatten, waren entweder Brüder oder doch gewiß ſehr nahe Verwandte, und Zöglinge der Neapler Schule.

I. Girolamo, Vorſteher und Kapellmeiſter des Conservatorio della Pietà um die Mitte des 18. Jahrhunderts, iſt durch ſeine kirchlichen und dramatiſchen Compoſitionen hinlänglich bekannt geworden. Unter ſeinen Opern führt man beſonders jene des Tito Manlio an, welche im Jahre 1756 in London aufgeführt wurde. Nebſt dieſer ſchrieb er noch 1 Artaserse im Jahre 1746 für das Teatre di S. Giov. Crisostomo in Venedig; 2. Adriano im Jahre 1750, und 3. Creso, im

Jahre 1758 ebenfalls für London. Seine Muſik iſt, nach Herrn Fétis Urtheile, der Jomelli's ähnlich, ſeine Harmonie rein, und ſeine Melodien athmen Zierlichkeit und Geſchmack.

Die Zeit und der Ort ſeines Todes ſind bis jetzt noch eben ſo unbekannt, als die Zeit ſeiner Geburt.

Die Wiener Hofbibliothek bewahrt von ihm:

1. Ein Magnificat a 4 concertato con strumenti ed Organo (Es maj.) Mſpt. Partitur von 27 Blättern.

2. Die oben erwähnte Oper: Tito Manlio in 3 Atti. Mſpt. Partitur von 225 Blättern im fl. Querfolio. Dieſes Exemplar ſtammt aus dem Nachlaſſe der Gräfin Contarini-Mocenigo in Venedig her.

3. Arie per Soprano mit Begleitung von zwei Violinen, Alt und Baß. Mſpt. Partitur, nämlich:

a. Tesa la fatal rete non fede;
b. Amore nel petto coraggio;
c. D'un volto amabile se un cuor;
d. Tornate serene o luci amate; und
e. Traditor chi t'ama tanto.

4. Die erſte Scene des 2. Aktes einer von verſchiedenen Meiſtern geſetzten Oper mit dem Titel: Andromeda. Dramma per Musice in 3 Atti da rappresentarsi nel nuovo privilegiato Imp. Teatro alla Corte in Vienna l'Anno 1750. Mſpt. Partitur von 242 Blättern in fl. Querfolio. Die übrigen Mitonſetzer ſind: Cr. Wagenſeil, G. A. Hasse, N. Jomelli, und Händel.

---

II. *Abos*, *Avos* oder *Avossa*, *Giuseppe*, erhielt ſeinen muſikaliſchen Unterricht von Leonardo de Leo, und Francesco Durante. Er machte in der Kunſt ſo reißende Fortſchritte, daß er bald zum Lehrer des Conservatoio della Pietà de' Turchini ernannt wurde.

Kaum hatte er ſich den Ruf eines tüchtigen Tonſetzers erworben, ſchrieb er in Rom verſchiedene Dramen für das Teatro Argentina, und andere für die Theater zu Venedig, Peſaro und Turin. In Neapel wurden von ihm aufgeführt: La Pupilla e'l Tutore; la Serva Padrona und die Ifigenia nach der Dichtung des Duca Perelli.

Er ſchrieb auch viele Kirchenſtücke, unter denen zwei Meſſen, ein Magnificat, ein Qui tollis, und ein Qui sedes bekannt geworden ſind; ferner ſetzte er Manches für die Mädchen-Inſtitute in Neapel, in welchen er durch mehrere Jahre Lehrer geweſen war.

Aus seiner Schule sind sehr gute Professoren und Sänger hervorgegangen; denn seine Lehrmethode im Gesange war sehr ausgezeichnet. Unter seinen Schülern verdienen besonders genannt zu werden: Don Felice Colonna, und Monsignor Capecelatro, Erzbischof von Tarent. (Villarosa.)

Er starb zu Neapel im 80. Jahre seines Alters. Das Jahr ist unbekannt.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm nur: „Il Ciarlone.“ Opera barnesca in 3 Atti. Mspt. Partitur von 230 Blättern in kl. Querfolio.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Anzeige.

Die Zeitverhältnisse, welche das Interesse der civilisirten Welt von den Leistungen der Künste und Wissenschaften auf den ernsteren Schauplatz politischer Ereignisse und Umwandlungen, wir hoffen, nur für kürzere Zeit, unwiderstehlich fortziehen, werden zugleich als Erklärung und Entschuldigung dienen, wenn wir — mit besonderer Rücksicht auf unsere verehrten Abonnenten — die Ankündigung im 105. Hefte der Cäcilia, betreffend das öftere und regelmässige Erscheinen dieser Zeitschrift, nicht zur strengen Ausführung bringen, und die Fortsetzung einstweilen ganz aussetzen. — Wir sprechen hierbei die Hoffnung aus, dass uns recht bald die Umstände wieder erlauben werden, ein folgendes Heft erscheinen, und mit einem Jubelruf und einer Dankeshymne auf die zum Heile unseres Vaterlandes und zur Begründung des Volksglückes getroffene Neugestaltung der Dinge in die Oeffentlichkeit treten zu lassen.

***B. Schott's Söhne in Mainz.***

---

Buchdruckerei von Joh Wirth

# Intelligenz - Blatt

zur

# CÄCILIA.

**1847.** **Nr. 105.**



☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ Kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ Kr.** oder **1 Ngr.**


## Ankündigung.

Der grösste Theil unserer geehrten Abonnenten hat bereits wiederholt den Wunsch ausgesprochen, die einzelnen Hefte der Cäcilia jährlich in grösserer Anzahl als bisher und nicht mehr in zwanglosen Heften, sondern in bestimmten Zeiträumen erscheinen zu sehen, ferner auch mit jedem einzelnen Hefte einen Gesammtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes zu erhalten.

Um diesen Wünschen möglichst zu entsprechen, haben wir vorerst die Redaction vermocht, den bisherigen Kreis der Mitarbeiter durch Zuziehung bewährter Künstler und Kunstgelehrter zu erweitern. Nachdem ihr dieses gelungen, sind wir darauf eingegangen, in je 6 Wochen ein Heft von vier Bogen herauszugeben, so dass im Laufe des Jahres acht Hefte oder zwei vollständige Bände erscheinen, deren Preis, ungeachtet der weiteren Ausdehnung, der bisherige bleibt. Jedes Heft wird ausser den von Zeit zu Zeit mit besonderer Rücksicht auf das besondere Bedürfniss grosser und kleiner Gesang-Vereine beigegebenen seltenen und auf andern Wegen nur sehr schwierig zu erlangenden Musikstücken in Partitur, und ausser der angeführten allgemeinen Uebersicht des Bedeutendsten in der heutigen ausübenden Kunst, noch ein Intelligenzblatt mit Anzeigen erhalten.

Diejenigen Musikhandlungen, welche ein oder das andere

ihrer Verlagswerke in der Cäcilia besprochen zu sehen wünschen, werden ersucht, ihre Zusendungen entweder an uns, oder an die Redaction unter der Adressa: *T. Trautwein*'sche Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin mit Buchhändler-Gelegenheit zu machen. Eben diese Bitte stellen wir an die Herren Mitarbeiter in Betreff ihrer Beiträge, und an solche Auteren, welche ohne andere Vermittelung ihre Werke zu einer Anzeige in der Cäcilia einsenden.

Bestellungen auf die Cäcilia werden in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auelandes (für Band 28, 29 für das Jahr 1847, sowie für die früheren Bände angenommen.

## B. Schott's Söhne *in Mainz.*

Nachdem die Musik-Verlagehandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz beschlossen hat, auf den Wunsch der geehrten Herren Abonnenten der *Cäcilia*, die Aufeinanderfolge der einzelnen Hefte derselben von 6 zu 6 Wochen festzustellen und ihren Inhalt weiter auszudehnen, sieht sich die Redaction zu nachstehenden Bemerkungen veranlasst.

Es ist ihr der Vorwurf gemacht worden, vorzugeweise nur die aus der B. Schott'schen Officin in Mainz hervorgehenden Artikel besprochen zu haben. Dieser Vorwurf ist durchaus unbegründet, denn er wird durch einen Ueberblick des Journals vollständig zurückgewiesen, weil es sich herausstellt, dass viele von andern Verlagshandlungen eingeschickte Sachen, sobald sie nur von einiger Bedeutung waren, den ihnen gebührenden Platz fanden. — Die Redaction der *Cäcilia* hat bisher freilich den Grundsatz befolgt, den ephemeren Erscheinungen, z. B. den alltäglichen Erstlingsversuchen in „Liedern", „Gesängen", wie auch der Ueberfluthung sogenannter Salonpiecen und Etüden für Pianoforte keine besondere Aufmerksamkeit zu schenken, und das Besprechen, Loben oder Tadeln derselben den Mitarbeitern an solchen Wochenblättern zu überlassen, die dafür ihr Publikum haben, und nicht selten, wie das Beispiel lehrt, den grössten Theil ihrer Spalten damit ausfüllen. Auch fernerhin wird die Redaktion auf Fabrikwaare und gar zu gewöhnliche Versuche keine Rücksicht nehmen, und sie wünscht deshalb, mit Zusendungen solcher Artikel verschont zu bleiben. — Wird doch schon in dem gewöhnlichen und den Herren Verlegern sehr bekannten Schicksalen einer grossen Masse von Liederheften das Urtheil über dieselben vollständig ausgesprochen. Sie gelten nur für eine

kurze Zeit, und auch nur an Ort und Stelle, wo der Componist lebt; jeder Liedersänger hat daselbst wieder seinen bestimmten Kreis, häufig nur in den musikalischen Thees der aus dem Kunstleben ausgeschiedenen Mumen und der Mäcene, respective Feuilletonisten. Ueber diese Kreise geht sein Ruf nicht hinaus, falls der Componist nicht Lehrer ist oder einen solchen zum Freund hat, der mit seiner Waare als Colporteur bei den Schülern hausiren geht.

Da nun die meisten der Redaction zur Besprechung in die *Cäcilia* sowohl von Seiten verschiedener Verlagshandlungen als auch von Autoren selbst bisher eingeschickten Artikel in solchen Liederheften, Etüden u. dgl. bestanden, die auf allgemeine Anerkennung keinen Anspruch machen konnten, und wie die Erfahrung zeigt, selbst nicht einmal im Stande waren, ungeachtet berufene Feuilletonisten die Pathenstelle übernahmen, einen Namen zu erhalten, so hätte man der Redaction der *Cäcilia*, wenn sie dennoch besprechende Anzeigen darüber veranlasst hätte, mit Recht den Vorwurf machen müssen, den ihr zugemessenen Raum zu verschwenden und auf ungemessene Art mit Sachen auszufüllen, die allerhöchstens und nur gegen die üblichen Insertionsgebühren im Intelligenzblatt eine Stelle finden dürfen.

Allen Werken von innerer Bedeutung, welche der Redaction zur beurtheilenden Anzeige zukommen, wird jederzeit und ganz ohne Rücksicht auf die Person, von welcher sie herrühren, die schuldige Aufmerksamkeit und Achtung gezollt werden. Die Beurtheilungen derselben werden von Mitarbeitern herrühren, von denen keiner zu einer Coterie gehört, deren Mitglieder sich gegenseitig in den Himmel heben, für infallibel ausschreien, und nur ihr Urtheil für das einzig richtige und maasgebende halten.

Schliesslich nun noch die Bemerkung, dass gründlich wissenschaftliche Beiträge auch von solchen Künstlern und Kunstgelehrten willkommen sein werden, die nicht direkt durch sonst übliche Circulare dazu aufgefordert worden sind. Alle Beiträge müssen indessen von den Herren Verfassern auch selbst dann, wenn diese pseudonym oder anonym auftreten wollen, eigenhändig mit ihrem Namen und ihrer vollständigen Adresse unterschrieben sein. Wenn diese Beiträge in Beurtheilungen erschienener Werke entstehen, so ist auch ein Exemplar des besprochenen Werkes beizulegen, damit die Redaction erforderlichen Falles eine zweite Beurtheilung von einem andern Mitarbeiter veranlassen kann.

Ueber das Honorar für die Beiträge erklärt sich die Redaction noch vor Abdruck derselben, und es wird die Auszahlung desselben von der Verlagshandlung in näher zu bestimmenden Terminen erfolgen.

Die Redaction.

---

Im Verlage von Eduard Eisenoch in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Aestethik

der

TONKUNST.

Von Dr **Ferdinand Hand**,

Professor und Geheimer Hofrath in Jena.

2 Theile, 2te Ausgabe, gr. 8. 66½ Bogen.

Preis 5 Rthlr. = 7 fl. 30 kr. rh.

---

**Neue Musikalien,**

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

*von* ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz***

erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind:

PIANO SOLO.

ALBUM 1848.

Six morceaux élégants sur des airs allemands favoris:

Nr. 1. Rheinsehnsucht, von *Speier.*
„ 2. Der Wanderer, von *Festa.*
„ 3. Herzenswünsche, von *Kücken.*
„ 4. In den Augen, von *Abt.*
„ 5. Lebewohl, von *Proch.*
„ 6. Der Wirthin Töchterlein, von *Kreutzer.*

par

**Ferdinand Beyer.**

Op. 95. Fr. 3 fl. 12 kr.

# 24 Uebungsstücke

bei stillstehender rechter Hand, (Einleitung zu den 110 leichten und fortschreitenden Uebungsstücken Op. 453, in 6 Heften)

von

CARL CZERNY.

Op. 777. Pr. 1 fl. 30 kr.

---

**Le Postillon,**

Rondeau brillant. Op. 63. Pr. 1 fl. 12 kr.

***Grande Fantaisie***

sur des motifs de l'opéra *La Somnambula*. Op 66. Pr. 2 fl.

par

Th. Döhler.

---

**Morceau caractéristique**

Op. 45. Pr. 1 fl. 12 kr.

**RAPSODIE.**

Op. 46. Pr. 1 fl.

**Andantino et Allegro appassionato.**

Op. 47. Pr. 1 fl. 12 kr

***Andantino con variazioni.***

Op. 51. Pr. 1 fl.

par

**A. Dreyschock.**

---

# 24 Uebungen

für Anfänger,

von

**F. Lecouppey.**

Op 10. Pr. 2 fl. 24 kr.

---

**Etude de concert**

en Mi-bémol. Op. 28. Pr. 1 fl 12 kr

**FANTAISIE**

sur des motifs de l'opéra *La dame blanche*. Op 29. Pr 2 fl. 24 kr

par

**E. Prudent.**

# 12 Etudes

de style et de perfectionnement

par

**H. Ravina.**

Op. 14. Pr. 3 fl. 36 kr.

In 2 Abtheilungen, jede 2 fl.

---

## FANTAISIE

sur des motifs de l'opéra *Robert Bruce.* Op. 94. Pr. 1 fl. 48 kr.

## FANTAISIE

sur des motifs de l'opéra *Il Furioso.* Op. 95. Pr. 1 fl. 30 kr.

## FANTAISIE

sur des motifs de l'opéra *Ne touchez pas à la reine.* Op. 97 Pr. 1 fl. 30 kr.

## Fantaisie brillante

sur *Christophe Colomb.* Op. 98. Pr. 1 fl. 48 kr.

## FANTAISIE

sur des motifs de l'opéra *Le bouquet de l'infante.* Op 99. Pr. 1 fl. 30 kr.

par

***Henri Rosellen.***

---

## *2 Pensées fugitives*

Op. 16. Pr. 54 kr.

## *Galop di bravoura.*

Op. 17. Pr. 1 fl. 12 kr.

## *2 Styriennes et 1 Mazurka.*

Op. 18, jede 45 kr.

## *Deuxième Nocturne.*

Op. 19. Pr. 54 kr.

## *Seconde Valse brillante.*

Op. 20. Pr. 54 kr.

par

**J. Schulhoff.**

---

# LA GONDOLA,

***Souvenir de Venise.***

*Nocturne.* Op 18. Pr. 54 kr.

## *Chant des Pélérins,*

*Nocturne.* Op. 19. Preis 54 kr.

## 3 Nocturnes.

Op. 20. Pr. 1 fl. 21 kr.

## 2 ROMANCES,

Op. 25 Pr. 54 kr.

## CHANT D'AMOUR,

*Romance.* Op. 26. Pr. 1 fl.

## *Nocturne mélodique,*

Op. 30. Pr. fl. 1.

par

## W. V. Wallace.

---

## Bibliotheque classique,

ou

*collection d'anciens chef-d'oeuvres, en partition.*

Cah. 1. *Bach, J. S.,* Concerto à 7, Cembalo obligato, Traverso et Violino concertati, Violino 1 und 2, Viola et Violen et Violoncello. Divolgato da *V. D. Winge.* Pr. 3 fl.

---

## *Gesammelte Orgelstücke*

von

**Ch. H. Rinck.**

1. Lieferung. 12 Vorspiele verschiedenen Charakters im leichten Style. Pr. 36 kr.

2te Lieferung. 8 fugirte Vor- und Nachspiele für geübtere Orgelspieler. Pr. 1 fl.

3te Lieferung. 9 leicht ausführbare Choral-Vorspiele verschiedenen Characters. Pr. 36 kr.

4te Lieferung. 9 fugirte Orgelstücke in Vor- und Nachspielen Pr. 1 fl.

---

## 12 Etudes brillantes

pour

*Violen avec accomp. d'un 2d Violen*

par

**D. Alard.**

Op. 16. Pr. fl. 3.

## Le mécanisme du violon,

divisé en ses divers éléments et appliqué à tous les genres de la musique, dans une suite d'études caractéristiques.
(12 études pour violon avec acc. d'un 2d violon)

par

## L. J. MEERTS,

Professeur au conservatoire de Bruxelles.

2d Recueil. Pr. 4 fl. 12 k.

---

## LA SIRÈNE,

***concertino pour le violon***

Op. 9.

avec acc. d'orchestre Pr. 3 fl. 36 kr.

avec acc. de Piano Pr. 2 fl.

## SOUVENIRS

***de Dom Sébastien,***

morceau de salon pour le violon

Op. 10.

avec acc. de Quintuor Pr. 1 fl. 48 kr.

avec acc. de Piano Pr. 1 fl. 30 kr.

par

## J. Steveniers.

---

## Souvenir de la Somnambula

pour Violoncelle avec acc. de Piano.
Op. 5. Pr. 1 fl. 48 kr.

## Mazurka sentimentale

pour Piano et Violoncelle.
Op. 6. Pr. 1 fl. 12 kr.

## LES FIANCES,

***petit caprice,***

pour Violoncelle avec acc. de Piano.
Op. 7. Pr. 1 fl. 12 kr.

par

**A. Piatti.**

---

## *Souvenir de Dom Sébastien,*

Elégie pour Violoncelle avec acc. de Piano

par

***A. Batta.***

Op. 48. Pr. 1 fl. 12 kr.

# Intelligenz-Blatt

zur

# Cäcilia.

**1848.** **Nr. 107.**



Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ Kr.** oder **1½ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ Kr.** oder **1 Ngr.**

Im Verlage von **Friedrich Fleischer in Leipzig** ist erschienen:

## Evangelisches Choralbuch

für Kirche, Schule und Haus

von **Carl Ferdin. Becker,**

Organist zu St Nicolai und ordentl. Lehrer am Conservatorium d. Musik zu Leipzig

**Zweiter Theil. Enthaltend 162 Choräle.**

Preis 2 Thlr.

Der erste Theil dieses Werkes erschien im Jahre 1843 als Choralbuch zu dem neuen Leipziger Gesangbuch und enthält 138 Choräle. Beide Theile bilden wohl jetzt das vollständigste Choralbuch unserer Zeit. Für den Werth, so wie für die grösste Correctheit des Gegebenen bürgt wohl hinlänglich der geachtete Name des Herausgebers. Beide Theile zusammen kosten 4 Thlr. — und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

## Anzeige für Theater-Direktionen.

Die mit ausserordentlichem Beifall aufgenommene neue Oper:

## Haydée ou le Secret

Oper in 3 Akten,

nach dem Französischen des Scribe für die deutsche Bühne bearbeitet. Musik von

## D. F. E. AUBER,

erscheint mit Eigenthumsrecht im Verlage der Unterzeichneten.

Partitur, Orchesterstimmen und Textbuch werden Ende März ausgegeben.

Mainz, im Februar 1848.

B. Schott's Söhne.

# Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

*von* **B. Schott's Söhnen** *in Mainz*

erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind:

## PIANO SOLO.

**Haydée ou le Secret.**

Opéra d'Auber, Ouverture.

Pr. 45 kr.

---

## Fantaisie et Valse

par

**Fréd. Burgmüller.**

Op. 99. Nro. 1. Fantaisie sur une Cavatine fav. de Rossini. 1 fl.
Nro. 2. Valse brillante sur des motifs de Rossini. 1 fl.

---

**Chanson espagnole,**
Solo de concert.
Op. 33. 1 fl. 30 kr.

**Nocturne,**
sur une romance de Donizetti.
Op. 34. 54 kr.

Par

**A. GORIA.**

---

*Premières Etudes des jeunes Elèves.*

Op. 158. 1 fl. 12 kr.

*Fleurs des Bois.*

Op. 159. Nro. 1. L'epine blanche, Valse 45 kr. Nro. 2. La boule de neige, Polka 45 kr. Nro. 3. L'acacia rose, Rondo 45 kr.

Par FRANÇOIS HÜNTEN.

---

## Trauer-Marsch,

dem Andenken **F. Mendelssohn-Bartholdy's**

geweiht von **J. V. Hamm.**

Pr. 27 kr.

---

Solo, Morceau de coocours par *H. Ravina.*

Op. 15. 1 fl.

**Fantaisie mignonne sur la Quetense de *L. Puget.***
Op. 101. Nro. 1. Pr. 1 fl. 12 kr.

**Fantaisie sur une Cabalette de *Rossini.***
Op. 101. Nro. 2. Pr. 1 fl.

**Fantaisie élégante sur la Pensée de *Fél. David.***
Op. 101. Nrn. 3. 1 fl. 30 kr.

Par ***Henri Rosellen.***

---

## Souvenir d'Espagne, Fantaisie

par Ch. Rummel.
Op. 30. Pr. 1 fl. 30 kr.

---

## à 4 mains pour le Piano:

Les deux élèves, 6 petits Duos instructifs sur des motifs allemands et italiens par **F. Beyer.**
Op. 97. Nro. 1. Motif original. Nro. 2. Motif populair. Nro. 3. Motif de Himmel. Nrn. 4. Motif de Bellini. Nro. 5. Motif de Silcher. Nro. 6. Motif de Donizetti. à 45 kr.

---

***Les jeunes Pensionnaires, 6 Duos faciles sur des motifs d'opéras favoris par* E. Wolff.**
Op. 147. Nro. 1. La Muette de Portici. Nrn. 2. Le Pré aux clercs. Nro. 3. Le Comte Ory. Nro. 4. L'Ambassadrice. Nro. 5. Guillaume Tell. Nro. 6. Fra Diavolo. à 1 fl.

---

***Potpourris sur des motifs d'opéras favoris***

par Henri Cramer.
Nro. 12. Donizetti. Belisario. Nro. 13. Bellini Puritani. Nrn. 14. Verdi. Ernani. Nro. 15. Donizetti. La Favorite. à 1 fl. 30 kr.

---

**La Fête des jeunes Demoiselles, Quadrille facile**

par F. HÜNTEN.
Pr. 1 fl. 12 kr.

---

## VIOLON.

Ecole de Violon, Méthode complète et progressive, adoptée au Conservatoire de Paris.
(Violin-Schule, im Pariser Conservatorium eingeführt.)
Par **D. Alard.**
Pr. 7 fl. 12 kr.

---

## Concerto héroique

par F. Prume.
Avec acc. d'Orchestre. Pr. 8 fl. 24 kr. Op. 11.
Avec acc. de Piano. 4 fl. 12 kr.

## Gesang.

Neue Bibliothek für Kirchenmusik, mehrstimmig mit Orgelbegleitung, in Partitur. Eine Sammlung von ältern Meisterwerken und neuern Kompositionen, herausgegeben von
***N. A. Janssen, P. F. de Voght*** und ***E. Duval.***
Zweiter Band, Subscr.-Preis 5 fl. 24 kr.

---

*Collectio operum musicorum batavorum, Saeculi XVI.*
edidit Francesco Commer,
Tom. VI. Partitur. Pr. 6 fl.

---

## Traité complèt de l'art du chant.

Deuxième Partie.
(Die Kunst des Gesanges in eilne dreee Theilen abgehandelt Zweites Theil)
Par MANUEL GARCIA.
Pr. 10 fl.

---

## Krieger-Scene von O. Prechtler

für Männerchor und Militärmusik
von ***C. L. Fischer.***

Op. 15. Partitur 3 fl. Orchesterstimmen 4 fl. 48 kr. Clavierauszug und Singstimmen 1 fl. 48 kr. Einzelne Chorstimmen 14 kr.

---

## Horch aus des Waldes dunkler Oede.

(Des profondeurs du bois immense.)

## Finale aus Wilhelm Tell

für Männerstimmen, drei Solo und dreifacher Chor.
Von **G. Rossini.**
Clavierauszug 2 fl. 40 kr. Solo- und Chorstimmen 1 fl. 48 kr.
Einzelne Chorstimmen 14 kr.

☞ Orchester-Partitur und Stimmen werden auf Verlangen in Abschrift geliefert

---

## 2 ländliche Lieder von Geibel

für eine Singstimme mit Pianoforte
von **H. Esser.**
Op. 24. Nro. 1. Und wenn die Primel schneeweis blickt.
Nro. 2. Nun webt auf der Heide. Pr. 54 kr.

---

## *3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte*

von **H. Esser.**
Op. 25. Nro. 1. Sie ist mein, v. Geibel. Nro. 2. Du solltest mein eigen sein, v. Geibel. Nro. 3. Der Troubadour, v. Tauber.
Pr. 1 fl.

# Intelligenz-Blatt

zur

# CÄCILIA.

**1848.** **Nr. 108.**



☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1½ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**


## Das Rinck-Album

liegt druckfertig und gelungen da, allein in dieser weltverbreiteten Bewegung der Zeit glauben wir es den eben so weit verbreiteten Freunden Rinck's schuldig zu sein, mit der Herausgabe dieses Ehrendenkmals die hoffentlich bald eintretende bessere Zeiten abzuwarten, wo man sich wieder gern der Tonkunst zuwendet und ein Werk der Erinnerung anschaffen kann, welches die gegenwärtigen Verhältnisse sehr Vielen grade unmöglich macht.

Subscribenten auf dieses Album sollen fortwährend, wie bisher angenommen werden, die Versendung des 1. Heftes aber aufgeschoben bleiben, bis der *Status quo* sich zu einem mehr Geordneten gestaltet hat.

Wir glauben durch vorstehende Anzeige den vielseitig eingegangenen Anfragen genügend zu begegnen und statten zugleich Allen, welche sich bereits für dieses Denkmal so freundlich interessirten, unseren besten Dank ab.

Mainz, im Mai 1848.

*B. Schott's Söhne.*

---

**Hille, Ed.** „Zeitklänge" 3 Lieder von G. Herwegh für eine Singstimme mit Chorschluss und mit Begl. des Pianoforte. 10 ggr. Mit elegantem Titel in den deutschen Farben.

**Langerfeldt, C.** Erstes fliegendes Blatt „An meine Waffenbrüder." Lied für eine Singstimme. 2 ggr.

**Volkslieder** mit Pf.- od. Guit.-Begl., eingelegt in „Dorf und Stadt. Nr. 17. Der Abschied „Muss i denn zum Städtele naus"
„ 19. Lebewohl „Morgen muss ich weg von hier."

Verlag von Adolph Nagel in Hannover.

# NOVITÄTEN

von

# B. SCHOTT'S SÖHNEN

in Mainz.

*März und April 1848.*

NB. Die mit * bezeichneten Werke sind mit farbig gedruckten Vignetten versehen.

## *Piano solo.*

| | fl. kr. |
|---|---|
| BAUMGARTL, C. Böhmen's Constitution-Jubel Polka. Op. 10. | — 18 |
| — Der lustige Böhme, Polka. Op. 11. | — 18 |
| BEYER, F. 2 Etudes mélodiques sur 2 airs allemands populaires. (Heimliche Liebe u. der Nibelungenhort.) Op. 28. | — 54 |
| — Marche funèbre, sur un thème de DONIZETTI, ornée du portrait de cet auteur. | — 45 |
| *— Des deutschen Vaterland, Siegesmarsch über den Nationalgesang von Arndt und Reichardt. | — 36 |
| *— Vaterlands-Lieder (Chants patriotiques). | |
| Nr. 1. La Marseillaise. | — 18 |
| « 2. Chant national polonais. | — 18 |
| « 6. Hymne populaire italienne. | — 18 |
| « 4. La Brabançonne. | — 18 |
| « 5. Choeur des Girondins. | — 18 |
| « 6. Hymne constitutionnelle espagnole. | — 18 |
| « 7. Hymne constitutionnelle portugaise. | — 18 |
| — Polka-Marsch über Motive der Oper Martha | — 18 |
| *BURGMÜLLER, Frd. Le Brindisi, Valse brillante. | — 54 |
| — Idem, en feuille. | — 18 |
| — Sous un saule, Rêverie-Valse. | — 36 |
| BOHLMAN, H. France et Liberté, Quadrille brillant. | — 36 |
| CRAMER, H. Volkswehr-Marsch. | — 18 |
| CROISEZ, A. Choeur des Girondins, transcrit et varié. | — 45 |
| DOHLER, Th. Les Syrènes, Valses dansantes. Op. 67. | 1 12 |
| GORIA, A. Fantaisie brillante sur Semiramide. Op. 42. | 1 48 |
| — L'agilité, grande Valse de concert. Op. 48. | 1 12 |
| — Grande Valse des fleurs, du ballet Griseldis ou les cinq sens. | 1 — |
| — Berceuse, petite Fantaisie. | — 45 |
| — La réforme joyeuse. | — 18 |
| KUNZ, K. M. Zwiefache, 12 der schönsten alten oberpfälzischen Bauerntänze. | — 27 |
| *MARCAILHOU. Cleopatra, grande Valse brillante. | — 54 |
| *— Donna Sabine, idem. | — 54 |
| POTPOURRIS sur des motifs d'opéras par H. CRAMER. | |
| Nr. 80 DONIZETTI. Parisina. | — 54 |
| « 81. MERCADANTE. La Vestale. | — 54 |
| « 82. DONIZETTI. Marino Faliero. | — 54 |
| PRUDENT, E. 2 Mélodies sans paroles. | — 45 |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| ROSELLEN, H. Fantaisie brillante sur Haydée au le Secret. Op. 105. | 1 | 48 |
| — Fantaisie brillante sur la Marseillaise. Op. 106. | 1 | 30 |
| SCHULHOFF, J. Le carneval de Venise, arrangé et varié. Op. 22. | 1 | 30 |
| WALLERSTEIN, A. Neue Tänze: | | |
| Nr. 4. Sieges-Polka. Op 37. | — | 27 |
| » 5. Jubel-Ländler. Op. 38. | — | 27 |
| » 3. Eintrachts-Polka. Op. 39. | — | 27 |
| WOLFF, E. La Marseillaise variée. Op. 149. | 1 | 12 |
| — Lilla, Valse brillante. Op. 150. | 1 | — |
| — Le Tournoi, idem. Op. 151. | 1 | — |
| — La Bachante, idem. Op. 152. | 1 | 12 |
| — 2 Tarentelles mignonnes. Op. 154. | 1 | 12 |

## à 4 mains.

| | | |
|---|---|---|
| AUBER, D. F. E. Haydée ou le Secret, Ouverture. | 1 | 12 |
| BEYER, F. Des Deutschen Vaterland, Siegesmarsch. | — | 45 |
| BURGMÜLLER, Frdn. Valse brillante sur Ne touchez pas à la Reine. | 1 | 21 |
| ROSELLEN, H. Les deux bijoux variées. Op. 67. | | |
| Nr. 1. Vaca luna de Bellini. | 1 | 12 |
| » 2. Ballade de Ricci. | 1 | 12 |
| WOLFF, E. Réminiscenses de l'opera Haydée au le Secret. Op. 153. | 1 | 30 |

## Orchestre.

| | | |
|---|---|---|
| AUBER, D. F. E. Haydée ou le secret, Ouverture à grand Orchestre. | 4 | 30 |

## Gesang.

| | | |
|---|---|---|
| AIRS NATIONAUX à une voix avec Acc. de Piano. | | |
| Nr. 1. La Marseillaise. (Auf zum Kampfe, Frankreichs Söhne.) Neue Ausgabe. | — | 18 |
| » 2. La Parisienne. (Auf Frankreich, auf). Neue Ausgabe. | — | 27 |
| » 3. Le chant du départ. (Der bezaubernde Sieg). | — | 18 |
| » 4. Choeur des Girondins. (Für's Vaterland zu sterben). | — | 18 |
| » 5. Chant national polonais. (Noch ist Polen nicht verloren.) Neue Ausgabe. | — | 18 |
| » 6. La Brabançonne. (Qui l'aurait crû?) | — | 27 |
| DAVID, Frl. Hymne à la fraternité. (Verbrüderungsgesang), à une voix avec Acc. de Piano. | — | 18 |
| FISCHER, O. L. Schwarz, Roth und Gold, von Freiligrath, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 817.) | — | 18 |
| — Ein einig freies Vaterland, von Wernau, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 819.) | — | 18 |
| HAMM, J. V. 3 Gesänge für 4stim. Männerchor. Op. 25. | | |
| Nr. 1. Deutsches Weihelied, von R. Kohl. | — | 27 |
| » 2. Deutscher Sängergruss, von Bechstein. | — | 54 |
| » 3. Deutsches Lied, von Kunnal. | — | 45 |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| HAMM, J. V. Deutsches Landsturmlied, von Fr. Stolze, für 4stim. Männerchor. | — | 27 |
| — Wo ist des Rheines Hort? von B. Ernst, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 309) | — | 18 |
| LACHNER, F. 3 Gedichte für 4 stim. Männerchor, mit Harmonie oder Clavier-Begleitung. Op. 93. | | |
| Nr. 1. Der sechste März, von Dräxler-Manfred. | | |
| Partitur, Clav.-Auszug und Singstimmen. | 1 | 12 |
| Instrumental-Stimmen. | 1 | 12 |
| « 2. Das Lied von der Freiheit, von Dräxler-Manfred. | | |
| Partitur, Clav.-Auszug und Singstimmen. | 1 | 12 |
| Instrumental-Stimmen. | 1 | 12 |
| « 3. Das Lied der Deutschen, von Hoffmann v. Fallersleben. | | |
| Partitur, Clav.-Auszug und Singstimmen. | — | 36 |
| Instrumental-Stimmen. | — | 36 |
| — Der sechste Marz, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 327) | — | 18 |
| — Das Lied der Deutschen, idem. (Zweite Folge, Nr. 328) | — | 18 |
| MANGOLD, C. A. Deutsches Kriegerlied, von Carl Buchner, für 4 stim. Männerchor mit Orchester oder Clavier-Begleitung. Op. 24. Nr. 1. | | |
| Clavier-Auszug und Singstimmen. | 1 | — |
| Orchester-Stimmen. | 3 | — |
| —Auf deutsches Volk zum Licht, von E. Duller, Männer-Quartett mit Chor. Clav.-Auszug u. Singst. | 1 | — |
| — Heil dir, Germania, Volkshymne, von E. Duller. idem, idem. | 1 | — |
| MÜLLER, J. G. Deutsches Freiheitslied, von Mathary, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 326) | — | 18 |
| NEUKAEUFLER, F. Des deutschen Volkes Parlament, von Weissmann, für eine Singstimme mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 318) | — | 18 |
| — Soldatenlied für eine Singst. und Chor mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 323) | — | 18 |
| PAUER, E. Deutscher Fahnenschwur, von W. Müller, für 4 stimm. Männerchor mit Harmonie oder Clavier-Begleitung. Op. 25. | | |
| Partitur, Clavier-Auszug und Singstimmen. | 1 | 12 |
| Instrumental-Stimmen. | 1 | 12 |
| SCHMITZ, L. A. Schwarz, Roth und Gold, von W. Wägner. Marsch mit Chor, mit Piano-Forte. (Zweite Folge, Nr. 329) | — | 18 |
| TDISKO, H. Freie deutsche Lieder für eine Singstimme mit Piano-Forte. | | |
| Nr. 1. Die Universität, von Franzl. | — | 18 |
| « 2. Landsturmlied, von Stolze. | — | 18 |
| « 3. Freiheitslied, von A. Buer. | — | 18 |
| « 4. Deutsches Bundeslied, von Schirmer. (Zweite Folge, Nr. 303, 307, 308 und 324) | — | 18 |